Die Stichomythie im deutschen Drama.

(Renaissance und Klassizismus.)

Eine Untersuchung
über ihr Wesen und ihre Technik.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Georg-August-Universität zu Göttingen

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Erich Oberbeck
aus Bützfleth bei Stade.

Göttingen 1919.
Druck der Dieterichschen Univ.-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner).

Angenommen von der philologisch-historischen Abteilung.

Referent: Herr Prof. Dr. R. Weißenfels.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juli 1917.

Meinem Vater gewidmet

als ein Ausdruck der Liebe und des Dankes für die selbstlose Hingabe, mit der er mir einen Bildungsgang ermöglicht hat, der ihm selbst verschlossen gewesen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548120_0082

Gliederung.

Seite

1. Voruntersuchung: Begriff der Stichomythie. — Auftreten der Stichomythie. — Wesen der Stichomythie . . . . . 1—14
2. Arten der Stichomythie: Streit- und Beredungsszenen. — Aktionsszenen. — Erzählungs- u. Beschreibungsszenen; Frageszenen; Feierliche Szenen; Primitive Stichomythie; Parallelisierung . . . . . 15—45
3. Einsatz und Abschluß der Stichomythie . . . . . 46—55
4. Form der Stichomythie . . . . . 56—77
   a. Stil: Frage. — Ausruf. — Sentenz. — Prägnanter Ausdruck; Antithese. — Stichomythische Anapher. — Beschränkung u. Widerlegung.
   b. Metrik: Halbverse. — Doppel- und mehr Verse. — Unregelmäßigkeiten der Form der Stichomythie.
5. Schluß: Idee der Stichomythie . . . . . 78—79

1. Voruntersuchung.

Begriff Stichomythie.

Stichomythie bedeutet 'Zeilenrede'. Ihre gewöhnliche Form im Drama ist die, daß zwei Personen auf eine bestimmte Strecke hin abwechselnd je einen Vers zueinander sprechen. Wort und Begriff dieser Erscheinung sind griechisch, und vom griechischen Drama aus oder durch Senekas Vermittlung ist sie auch ins deutsche Drama gedrungen. Darum findet sie sich hier als charakteristische Erscheinung nur in jenen beiden Perioden der Literatur, zu deren wesentlichen Merkmalen der Einfluß des klassischen Altertums gehört, nämlich im Renaissancedrama des 17. Jahrhunderts, dessen Hauptvertreter Gryphius und Lohenstein sind, und im klassischen Drama Goethes und Schillers. Während sie bei den letzteren auf den Einfluß der Griechen selbst zurückzuführen ist, ist für Gryphius und Lohenstein Seneka maßgebend gewesen, der sie von den Griechen übernommen hat.

Von dieser griechischen Stichomythie ist man gewohnt, allein zu sprechen. Doch ist nur die Ausbildung der Form, d. h. die Stilisierung durch die Anwendung gleichmäßiger Einzelverse und der Gebrauch der Stichomythie auf längere Strecken hin griechische Eigentümlichkeit. Ihre Grundlage hat die Erscheinung in der Sprache des täglichen Lebens, in der sie nur wegen mangelnder Ausbildung der Form weniger faßbar ist und deshalb keinen bezeichnenden Namen trägt. Man kann sie im Gegensatz zu jener stilisierten Stichomythie in ausgebildeter Form, mit der sie im Wesen als pointierte Wechselrede über-

einstimmt, als realistische Stichomythie bezeichnen. Sie findet sich unabhängig von griechischem Einfluß überall in der Literatur, z. B. im mittelhochdeutschen Epos [1]) und in der modernen Prosa [2]).

Aus der realistischen Stichomythie könnte man die stilisierte ausgebildete Stichomythie im deutschen Drama entstanden denken [3]). Doch würde die Ausschaltung des griechischen Einflusses eine starke Verkennung des wahren

---

1) Z. B. Hartmanns Iwein 486—95:

'mahtû mich danne wizzen lân,
waz crêatiure bistû?'
'ein man als dû gesihest nù.,
'nû sage mir waz dîn ambet sî.
'dâ stên ich disen tieren bî'.
'nû sage mir, tuont sî dir iht?'
'sî lobtenz, taet ich in niht.,
'entriuwen vürhtent sî dich?'
'ich pflige ir, und sî vürhtent mich
als ir meister unde ir herren'.

2) Adalb. Stifter 'Kuß v. Sentze' (Erzählungen, herausg. v. Aprent, Bd. 2, S. 252) .... dann trat ich in die Mitte des Saales zu ihr und sagte: 'Hiltiburg hast du die Schriften gelesen?' 'Ich habe sie gelesen', antwortete sie. 'Ich habe sie auch gelesen', sagte ich. Dann sprach ich wieder: 'Weißt du das Wort?' 'Ich weiß es', antwortete sie. 'Ich weiß es auch', sagte ich. Dann fragte ich: 'Soll ich das Wort sprechen?' 'Sprich es', antwortete sie. Sie stand, da sie dieses sagte, vor mir und hatte ihre beiden Arme an dem Körper niederhängen. Ich legte meine Hände auf ihre Schultern und sagte leise: 'Hiltiburg, mit Gott!' 'Rupert mit Gott!' antwortete sie noch leiser.

3) Z. B. bei Schiller, in dessen Jugenddramen die realist. u. in dessen reifen Werken die stilisierte Stichomythie auftritt. Ein Beispiel aus dem Fiesco I, 10: Verrina (zu Bertha, umarmt sie beklemmt): Genuas Freiheit ist dahin — Fiesco hin (indem er sie heftiger drückt, durch die Zähne). Werde du eine Hure! Bertha (reißt sich aus seinen Armen) Heiliger Gott! Sie wissen?
Verrina (steht bebend still): Was?
Bertha: Meine jungfräuliche Ehre —
Verrina (wütend): Was?
Bertha: Diese Nacht —
Verrina (wie ein Rasender): Was?
Bertha: Gewalt! (Sinkt am Sofa nieder.)

Sachverhalts bedeuten. An sich nämlich verlangt die realistische Stichomythie nicht nach einer solchen Ausbildung der Form, wie sie im griechischen Drama vorliegt. Die starke Gemütsbewegung, die ihm eigentümlich ist, widerstrebt dem geradezu. Darauf beruht es, wenn unser Gefühl instinktiv an dem Schematischen der Form, das auf die Stilisierung zurückzuführen ist, und an der Länge Anstoß nimmt. Wilamowitz[1]) urteilt von der Stichomythie, daß sie von allen Teilen des attischen Dramas am schwersten verständlich sei. Jedenfalls verliert sie auch in der Nachbildung des deutschen Dramas nicht ihren fremdartigen Charakter, der über ihre Herkunft keinen Zweifel läßt. Daß die Griechen jene Ausbildung der Form, die uns widerstrebt, vollzogen haben, darin zeigt sich, daß bei ihnen eine weitergehende Stilisierung möglich war, als sie dem modernen Geist erträglich scheint. Daneben mag bei der Eignung der Stichomythie für rhetorische Wirkung eine Vorliebe für die Kunst der Rede mitgesprochen haben (vgl. Groß, 'Stichomythie in der griech. Tragödie u. Komödie', S. 80), die den Griechen eigentümlich war und die sich z. B. auch in der für uns befremdlichen Ausbildung der Gerichtsrede zu einer literarischen Gattung äußert.

Mit der Unterscheidung von stilisierter und realistischer Stichomythie ist der Begriff dieser Erscheinung noch nicht zur Genüge klargestellt. Es kommt innerhalb der stilisierten Stichomythie ein Gegensatz von ausgebildeter und nicht ausgebildeter Stichomythie hinzu, der für die Betrachtung der Stichomythie nicht unwesentlich ist. Von dieser unausgebildeten Stichomythie, stichomythischen Ansätzen von etwa 2—5 Versen gilt dasselbe wie von der realistischen Stichomythie. Sie ist eine allgemein auf-

4) Herakles, Bd. 2 (2. Aufl.), S. 126: ..... weil uns diese Stilisierung der Unterhaltung unnatürlich erscheint, die wir nur beim 'Wortwechsel', im lebhaftesten Affekt, gern hinnehmen .... Auch die Nachbildungen der Modernen behalten besonders viel Fremdartiges'.

tretende Erscheinung, frei von antikem Einfluß, eben nichts weiter als realistische Stichomythie, mit der sie die Kürze[1]) und Seltenheit teilt, von der sie sich nur dadurch unterscheidet, daß sie eine Stilisierung erfahren hat. In dieser Gestalt findet sie sich z. B. in dem vornehmlich französisch beeinflußten Drama des 18. Jahrhunderts vor Goethe und Schiller[2]).

---

1) Eine Schwierigkeit ergibt sich bei der Abgrenzung von ausgebildeter und nicht ausgebildeter Stichomythie innerhalb des Renaissance- u. klassischen Dramas. Denn eine äußerliche Abgrenzung nach der Verszahl ist unmöglich. Hier sprechen innere Gründe mit, die sich aus der Betrachtung des Wesens der ausgebildeten Stichomythie ergeben (s. S. 19).

2) Auch im französischen klassischen Drama findet sich die Stichomythie trotz des antiken Einflusses nur selten und ansatzweise, in Racines Iphigénie en Aulide nur 2 mal: II, 2 u. V, 3. II, 2:

Iphigénie: Périsse le Troyen auteur de nos alarmes!
Agamemnon: Sa perte à ses vainqueurs coûtera bien des larmes.
Iphigénie: Les dieux daignent surtout prendre soin de vos jours!
Agamemnon: Les dieux depuis un temps me sont cruels et sourds.

In Gottscheds Cato tritt sie überhaupt nicht auf. Bei Christian Felix Weiße kommt sie nur in sehr bescheidenen Grenzen vor, z. B. V. 1097—1100 (Deutsche Literaturdenkmäler Nr. 130):

Richard: Gibt Stanleys weiser Rat dir die Orakel ein?
Stanley: Nichts, als was Tugend, Pflicht u. Rechtlichkeit ihn lehren!
Richard: Verfluchter! Deine Pflicht? Ha! Diese sollst du hören!
(Greift zum Degen);

vgl. auch V. 153 f., 457 f., 469 f.

Eine Sonderstellung nimmt Johann Elias Schlegel ein, bei dem direkter Einfluß des griechischen Dramas in dieser Beziehung zu konstatieren ist. Auch bei ihm zwar ist die Stichomythie nicht häufig, aber bisweilen doch stärker ausgeprägt, wie in seinem Hermann I, 2 an mehreren Stellen und III, 1. I, 2:

Flavius: Wir bleiben dennoch frei, spricht Rom uns gleich das Recht.
Sigmar: Wem Rom Gesetze gibt, der ist der Römer Knecht.
Flavius: Rom lehrt uns Kunst u. Witz u. zähmt die wilden Sitten.
Sigmar: Rom jagt die Unschuld weg aus den beglückten Hütten.
Flavius: Ich habe Rom gesehn u. trau ihm Gutes zu.
Sigmar: Ich hab es nicht gesehn und kenn es mehr als du.
Flavius: Verwirfst du Kunst u. Witz, die doch den Völkern nützen?
Sigmar: Verflucht sein Kunst u. Witz, wo sie die Laster stützen!

Weder die realistische noch die unausgebildete stilisierte Stichomythie haben sich zu einer charakteristischen Erscheinung entwickelt. Dies ist allein der Fall bei der griechischen Stichomythie, die eine bewunderungswürdige Geschlossenheit und Gesetzmäßigkeit der Form zeigt. Darauf beruht das Interesse, das sie bietet. Ihr gilt darum die vorliegende Untersuchung.

Überblicken wir zunächst das Auftreten dieser ausgebildeten stilisierten Stichomythie bei den zu behandelnden Dichtern. Auftreten der Stichomythie.

Im Renaissancedrama gehört die Stichomythie mit zu den Hauptwirkungsmitteln. Fast in jeder Szene tritt sie bei Gryphius und Lohenstein wenigstens in kleinerem Umfang auf. und streckenweise wird man sie fast auf jeder Seite ihrer Dramen finden. Jedes ihrer Stücke hat auch eine beträchtliche Anzahl ausgeprägter größerer Stichomythien aufzuweisen. Ich führe aus je einem Drama der beiden Dichter die Hauptstichomythien an:

Gryphius: Carl Stuart I, 163—190; III, 15—53, 87—106, 157—250, 589—626, 665—778; IV, 55—74, 269—290.

Lohenstein: Sophonisbe I, 307—319; II, 395—420; III, 1—47, 145—172, 200—231, 361—376; IV, 207—261; V, 356—372, 552—566.

Manche Szenen sind sogar von Anfang bis zu Ende stichomythisch [1]), und der Dichter scheint etwas darin gesucht zu haben, die Stichomythie in diesem Fall besonders lang zu gestalten, z. B.

Gryphius: Stuart III, 157—260 (mit Abschluß 249—260), 665—784 (mit Abschluß 777—784); Papinian II, 1—102; III, 415—522.

1) Später hat nur noch Schiller einmal in der 'Braut v. Messina' (I, 5) Ähnliches gewagt, aber mit ungleich größerm Kunstsinn und sehr wirkungsvoll, indem er die Eintönigkeit der Stichomythie durch Einschnitte und Wechsel des Tempos beseitigte.

Lohenstein: Sophonisbe III, 1—56 (mit Abschluß 47—56); Cleopatra IV, 393—470; Ibrah. Sult. II, 321—356, 387—524; Agrippina II, 225—326; Epicharis I, 501—602.

Diese große Ausdehnung der Stichomythie bei den Renaissancedramatikern muß zunächst Wunder nehmen. Denn Seneca, ihr Hauptvorbild, kennt sie bei weitem nicht in diesem Umfange. Ein Stück wie der Hercules furens z. B. hat nicht mehr als 2 ausgeprägte größere Stichomythien (V. 422—439, 448—458 der Ausgabe von Leo), und eine Stichomythie, die den Umfang von 20 Versen überschritte, wird man kaum bei ihm finden, während Gryphius und Lohenstein Stichomythien aufzuweisen haben, die mehr als den 5-fachen Umfang erreichen (z. B. Papinian II, 1—102; III, 415—522; Epicharis I, 501—602). Deshalb hat man für das Renaissancedrama wohl an den Einfluß des Euripides gedacht (s. Paul Stachel, 'Seneca und das deutsche Renaissancedrama', Palaestra, Bd. 46, S. 14), der unter den antiken Dramatikern den stärksten Gebrauch von der Stichomythie macht. Aber es kommt hier, wie Stachel selbst richtig bemerkt, viel mehr auf die Art und Weise des Gebrauchs als auf seine Ausdehnung an. Und im allgemeinen Charakter stichomythischen Gebrauches weichen Gryphius und Lohenstein keineswegs von Seneca ab. Denn die Stichomythie tritt bei ihnen wie bei Seneca nur insoweit hervor, als sie rhetorische Wirkungsmöglichkeiten bietet. Es liegt daher die Erklärung nahe, daß sie sich durch den rhetorischen Geist ihrer Poesie zu einem unmäßigen Gebrauch der Stichomythien haben verleiten lassen, den Seneca klugerweise vermieden hat. Auch Euripides geht darin keineswegs so weit wie sie, vor allem aber ist seine Verwendung der Stichomythie bedeutend vielseitiger (s. darüber Groß, 'Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie', Berlin 1905, S. 72 ff.) als die Gryphius und Lohensteins. Die Vermutung einer Beeinflussung durch Euripides ist daher abzulehnen, ganz abgesehen davon,

daß es auch an äußeren Zeugnissen dafür fehlt. Zwar neigt auch der griechische Dichter zur Rhetorik, aber was bei ihm nur einen Auswuchs darstellt, ist für Seneca und die Renaissancedramatiker Kern und Wesenselement.

Steht für das Renaissancedrama der Lateiner Seneca im Vordergrund, so haben auf den Klassizismus vornehmlich die Griechen gewirkt. Und während Gryphius und Lohenstein in ihrem dramatischen Schaffen von vornherein unter antikem Einfluß stehen und im wesentlichen keinen Wandel des Stils durchgemacht haben, kommen Goethe und Schiller vom Sturm und Drang und zeigen erst von einem bestimmten Zeitpunkt ab die Wirkung des Altertums. Bei ihnen endlich erlangt die Stichomythie, von der die Renaissancedramatiker einen ausschweifenden Gebrauch gemacht haben, wieder die Ausnahmestellung, die ihr ihrem Wesen nach zukommt. Was daher bei den ersten kaum möglich, aber auch unnötig ist, die Orientierung über das Gesamtmaterial der bei ihnen auftretenden Stichomythien ist bei unsern Klassikern von Wert und bietet keine Schwierigkeiten.

Von Goethes Dramen ist die in Italien vollendete Iphigenie das erste, in dem die Stichomythie auftritt. Im allgemeinen gelangt sie hier — was ihre Länge betrifft — noch nicht zu so charakteristischer Ausprägung wie in den späteren Dramen: V. 172—179, 493—498, 901—905, 991—999, 1442—1450, 1456—1464, 1483—1498, 1643—1652, 1804—1809, 1986—1992 (ich zitiere nach der Cottaschen Jubiläumsausgabe).

Es läßt sich beobachten, daß die Stichomythie von Goethe da bevorzugt wird, wo auch der Stoff griechisch ist, offenbar weil sie als spezifisch griechische Erscheinung geeignet ist, seinem Stil ein besonders griechisches Gepräge zu verleihen. So finden wir sie denn außer in der Iphigenie in besonders starker Ausprägung noch in der Pandora (V. 56—70, 403—429, 569—595, 597—654) und in den Helenaszenen des Faust (8810—8825, 8848—8881, 9411—9418).

Im Tasso, der zeitlich und dem Stil nach der Iphigenie am nächsten steht, dessen Stoff aber modern ist, tritt sie seltener auf als dort, aber doch schon bisweilen in ausgeprägterer Form (s. 1394—1407 und 1725—42): V. 472—87, 577—84, 1366—77, 1394—1407, 1725—42, 2438—44.

Für die Verwendung der Stichomythie bei Goethe spielt ferner das Maß der Stilisierung des betreffenden Dramas eine Rolle, da die Dialogkomposition überhaupt desto mehr zur stichomythischen Bildung neigt, je strenger der Stil ist. Auf diesen Umstand ist die starke Verwendung der Stichomythie in der Natürlichen Tochter und im ganzen 2. Teil des Faust zurückzuführen:

Natürl. Tochter: V. 425—48, 1166—75, 1816—43, 2060—66, 2095—2103, 2145—56, 2238—57, 2382—97, 2418—35.

Faust II (außer den oben angeführten Stellen) 4939—46, 6143—54, 6155—60, 6161—72, 6453—65, 6750—73, 7337—56, 7720—59, 7851—76, 10323—44, 10783—816, 10871—930, 11384—97, 11419—23, 12037—68. Hier hat die häufige Anwendung der Stichomythie zu einer etwas freieren Gestaltung, als sie sonst bei Goethe üblich ist, geführt (vgl. S. 73 f.).

Bei Schiller setzt der Gebrauch der griechischen Stichomythie erst mit dem Wallenstein ein, dem ersten Drama nach jener langen auf den Don Carlos in seinem dramatischen Schaffen folgenden Ruhepause, in die seine intimere Beschäftigung mit dem klassischen Altertum fällt. Während bei Goethe der Anwendung der Stichomythie seine sehr weitgehende Stilisierung entgegen kam, hat Schillers dramatischer Sinn, der das Schematische ihrer Form besonders empfinden mochte, sie mehr in den Hintergrund treten lassen. Eine Ausnahmestellung nimmt die 'Braut von Messsina' ein, in der der Dichter um offensichtlich engsten Anschluß an die griechische Tragödie bemüht ist. In diesem Drama spielt darum die Stichomythie allein eine bedeutendere Rolle bei ihm: V. 466—524, 737—89, 1591—1616, 1630—43,

1708—40, 1804—15, 1859—70, 2030—49, 2209—28, 2243—49, 2466—72, 2606—60 (ich zitiere nach der Ausgabe des Bibliograph. Instituts). In den übrigen Stücken tritt sie in ausgeprägter Form nur selten auf. Im Wallenstein ist außerdem ähnlich wie im Faust ein deutliches Streben nach realistischer Gestaltung der Stichomythie sichtbar, das bei Betrachtung der Form der Stichomythie eine nähere Untersuchung fordert.

Piccol. 192—209, Lager 396—413.
Wallenst. Tod 2697—2727, 3099—3135.
Jungfr. 1379—1410, 1122—27.
Maria Stuart 1868—80.
Tell 312—29, 1118—47, 1796—1815.

Auf kürzere Strecken hin findet sie sich:

Piccol. 2445—48.
Wallenst. Tod. 1227—30.
Maria Stuart 42—45, 3298—3307.
Tell (46—50). 74—80, 415—22, 433—38, 1360—66, (1576—82), 2677—84.

Das häufige Auftreten der Stichomythie im Tell hat darin seinen Grund, daß sie dort, neben ganz antiker Verwendung wie in der Szene Gertrud-Stauffacher (312—29). teils zur Charakteristik Tells selbst dient, der prägnante und sentenziöse Ausdrucksweise liebt, auf der im wesentlichen der Stil der Stichomythie beruht, teils durch ihre Kürze die einfache, schlichte Ausdrucksweise des Volkes und der Kinder wiedergeben soll, wie sie vor allem im Zwiegespräch Tells mit seinem Sohn Walter über das Volk in der Ebene hervortritt (vgl. S. 34).

Wesen der Stichomythie.

Wenden wir uns nun der Betrachtung der Erscheinung selbst zu, so ist zunächst zu betonen, worauf es uns bei unserer Untersuchung ankommt.

Bisher ist allein die griechische Stichomythie näher untersucht, zuletzt von Groß in dem bereits zitierten Buche 'Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, ihre Anwendung und

ihr Ursprung' (Berlin 1905). Aber nicht bloß darin, daß meine Arbeit ein anderes Gebiet behandelt, hofft sie Neues zu bringen, ihre Ergebnisse haben auch für die griechische Stichomythie Bedeutung. Im Gegensatz zu der bisher vorwiegenden formalen Betrachtungsweise, die für sich allein unfruchtbar und unbefriedigend ist, habe ich mir die Aufgabe gestellt, aus dem allgemeinen Wesen der Stichomythie bestimmter, vor allem mehr psychologisch, als bisher geschehen ist, ihre mannigfaltigen Erscheinungsformen und Besonderheiten zu erklären und ihre Technik zu bestimmen.

Die Griechen selbst haben sich theoretisch nicht mit der Stichomythie befaßt. Der einzige antike Schriftsteller, der sie erwähnt, ist Pollux, ein Lexikograph aus der Zeit des Commodus in seinem *Ὀνομαστικὸν* (IV, 13). Er definiert so: *στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἓν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθίαν.* Doch berücksichtigt er damit nur den allgemeinsten Fall. Zwar die Beschränkung auf den iambischen Vers erklärt sich natürlich aus der Zeit des Schriftstellers, für den dies der gewöhnliche Dramenvers war: es kann ebensogut jeder andere Vers in Betracht kommen wie z. B. der Alexandriner des Renaissancedramas. Aber abgesehen hiervon haben wir es nicht bloß mit Einzel-, sondern auch mit Halb- und Doppelversen zu tun, für die die antike Terminologie die Ausdrücke *ἀντιλαβαὶ* und Distichomythie kennt. Ja, wo die Stilisierung sehr weit geht wie in Goethes 'Natürlicher Tochter' und Schillers 'Braut von Messina' geht die gleiche Responsion bis zu 3, 4 und mehr Versen hinauf, für die das griechische Drama aber schon kein Vorbild mehr bietet. Der Kürze und Verständlichkeit halber sei es im Folgenden erlaubt, auch von Stichomythien in Halb- und Doppelversen, zu 3 Versen u. s. f. zu sprechen, obgleich die Bezeichnung Stichomythie dem Wortsinne nach ja allerdings nur für Einzelverse paßt.

Ein tieferes Verständnis der Stichomythie läßt sich

von diesen formalen Gesichtspunkten aus nicht gewinnen. Dazu ist ein Eingehen auf ihr inneres Wesen notwendig. Von da aus wird uns dann auch das Gesetzmäßige ihrer Form klar werden.

Es ist am besten von einem bestimmten Beispiel auszugehen. Natürlich vermag solch ein einzelner Fall die Stichomythie nur von einer besonderen Seite zu zeigen. Aber vorläufig handelt es sich auch nur darum, einen Ausgangspunkt zu gewinnen, an den wir für unsere weitere Untersuchung anknüpfen können und der ihre Grundlage bilden soll.

Ich wähle den Eingang des Zwiegespräches Faust-Sorge am Schluß des 2. Teiles von Goethes Faust (11419—23), weniger aus formalen Gründen, da die Stichomythie wegen ihres geringen Umfangs die für die Bestimmung antiken Einflusses so charakteristische Ausbildung der Form vermissen läßt, als weil bei ihr das Wesen der Stichomythie sehr klar in die Erscheinung tritt, auf dessen Bestimmung es uns augenblicklich allein ankommt.

Faust: Die Pforte knarrt und niemand kommt herein.
(Erschüttert)
Ist jemand hier? Sorge: Die Frage fordert ja.
Faust: Und du, wer bist denn du? Sorge: Bin einmal da.
Faust: Entferne dich! Sorge: Ich bin am rechten Ort.
Faust: (Erst ergrimmt, dann besänftigt für sich)
Nimm dich in Acht und sprich kein Zauberwort.

Aus der deutlich hervortretenden äußeren Gliederung der Stichomythie und den beiden szenischen Bemerkungen erkennt man sofort, daß die kleine Szene in gewissen Grenzen ein in sich geschlossenes Ganze bildet. Man sieht, je ein Vers leitet ein und schließt ab, und dazwischen liegen Halbverse oder *ἀντιλαβαί*, wie man sie nach Hesych mit dem griechischen Terminus bezeichnet. Den Ausgangspunkt der Szene bildet offenbar die durch den ersten Vers bestimmte Situation. (Die Pforte knarrt und niemand kommt herein.) Der starke Eindruck dann, den das Unheimliche dieses Vorgangs in Fausts Seele

hervorruft (s. 'erschüttert') äußert sich in der abgerissenen Form der Halbverse, deren wesentlicher Charakter durch Fausts Fragen bestimmt ist, die Klarheit über das Geschehene erstreben und die ihren Abschluß finden, als der stimulus, der im Innern in Kraft getreten war, nicht mehr wirksam ist (s. 'erst ergimmt, dann besänftigt für sich').

Das Bemerkenswerte an dieser Stichomythie ist also einerseits die ihr zugrunde liegende seelische Affektion, die durch die erste szenische Bemerkung (s. 'erschüttert') ausdrücklich gefordert wird, aber auch schon aus der betreffenden Situation an sich zu erschließen wäre, und andrerseits ihre Geschlossenheit[1]), da sie einen deutlich markierten Einsatz und Abschluß zeigt.

Die hier gefundenen Verhältnisse, deren volle Bedeutung erst der weitere Verlauf unserer Arbeit zeigen wird, sind typisch für die Stichomythie überhaupt. In ihnen liegt die Erklärung für die besondere Form der Stichomythie, die Kürze ihrer Ausdrucksweise sowohl wie die gleiche Responsion der Einzelverse.

Dies ist nämlich die gewöhnliche Situation: der Eindruck einer bestimmten Sache (in unserm Beispiel eines Vorgangs) übt solche Wirkung auf das Gemüt des Menschen aus, daß seine Sprechweise dadurch beeinflußt wird.

Ein Trieb wird durch jenen Vorgang in ihm rege gemacht, der nach Befriedigung drängt, und die eingetretene Spannung treibt zur Prägnanz des Ausdrucks, sodaß die Situation durch eine Reihe kurzer Gedanken gleichsam blitzartig erleuchtet wird.

Zugleich wird der zweite Sprecher mit in jene Spannung hineingezogen. Beide fühlen sich als entgegengesetzte Kräfte, die sich einander zu erwehren haben. Kurze prägnante Sätze rufen eine ebensolche Erwiderung

1) Diese Geschlossenheit darf als das besondere Kennzeichen der ausgebildeten Stichomythie gelten, da die Länge als relativ keine sichere Grenze gegen die unausgebildete Stichomythie zu bilden vermag.

hervor, So kommt es zu der gleichen Responsion der einzelnen Verse innerhalb der Stichomythie. Das Gespräch wird zum Wortgefecht, bei dem Schlag auf Schlag erfolgt, bis auf irgend eine Weise die Lösung eintritt.

Hauptgesichtspunkte für die Betrachtung der Stichomythie.

Aus diesen Erörterungen ergeben sich die Hauptgesichtspunkte, die maßgebend sind für die Betrachtung der Stichomythie und nach denen sich unsere Untersuchung gliedern wird. Zu erörtern sind: 1. die der Stichomythie zugrunde liegende seelische Affektion, nach der sich verschiedene Arten von Stichomythien scheiden lassen. 2. Einsatz und Abschluß der Stichomythie, 3. ihr Stil, der sich ergibt aus der ihr eigentümlichen Kürze des Ausdrucks einerseits und der genauen Responsion der einzelnen Verse andererseits; 4. ihre metrische Form, d. h. die verschiedene Länge der Responsionen (Halb-, Einzel-, Doppelverse usw.), für welche die Erklärung sich ebenfalls aus den obigen Darlegungen ergeben wird.

Schließlich gestattet unsere Theorie auch etwas über den ästhetischen Maßstab zu sagen, den wir bei Beurteilung einer Stichomythie anzuwenden haben. Es ergibt sich aus ihr zunächst (1.), daß die stichomythische Form im allgemeinen um so größere Berechtigung hat, je stärker die Spannung ist, die ihr zugrunde liegt und in der ihre tiefere Ursache zu suchen ist (vgl. Groß a. a. O., S. 79). Ferner (2.) werden wir eine Stichomythie mit innerlich begründetem Einsatz und Abschluß einer solchen vorziehen, die nicht in dieser Weise in sich abgeschlossen ist. Denn wie die Stichomythie sich äußerlich scharf von dem sie umgebenden Dialog abhebt, so verlangen wir auch eine innere Geschlossenheit, von der die sichtbar hervortretende Abgrenzung nur eine Folge ist. Endlich (3.) darf eine Stichomythie, da sie nur in besonders erhöhten Momenten am Platze ist, weder einen allzu großen Umfang erreichen noch überhaupt allzu häufig zur Anwendung kommen. Sie wird, je maßvoller verwandt, um so wirkungsvoller sein, da ihre streng stili-

sierende Form leicht ermüdet. Darum findet sie sich bei dem kunstvollsten der griechischen Tragiker, Sophokles, verhältnismäßig selten in reiner Form auf längere Strecken (Groß a. a. O., S. 34 u. 72), und bei den Deutschen steht ihm darin Schiller am nächsten, der an dramatischem Talent Goethe überlegen war, während die beiden Renaissancedramatiker durch den ausschweifenden Gebrauch, den sie von der Stichomythie gemacht haben, die unterste Stufe darstellen.

2. Arten der Stichomythie.

Wir haben in dem unserer Untersuchung zugrunde gelegten Faustbeispiel die Stichomythie erst von einer Seite kennen gelernt. Je nach der Situation aber, in der sie auftritt, und der Gemütsbewegung, die ihr zugrunde liegt, ist sie mannigfacher Gestaltung fähig. Die besondere seelische Affektion, die Grundlage und Wesenselement der Stichomythie bildet, kann entweder in der Linie leidenschaftlicher Erregung oder unruhiger Spannung oder endlich feierlicher Stimmung liegen. Zur ersten am weitesten verbreiteten Gattung gehören die Streitszenen, die von allen stichomythischen Arten am bekanntesten sind. Die zweite Gruppe von Stichomythien besteht aus Frageszenen, in denen die unruhige Spannung in der Regel durch einen Vorgang oder eine Nachricht hervorgerufen wird, über die der Betreffende Näheres erfahren möchte. Hierher gehört die angeführte Szene zwischen Faust und der Sorge. Die 3. Art ist sehr selten und findet sich im griechischen Drama z. B. bei Gebet und Vereidigung verwandt.

Streit- und Beredungsszenen.

Wir beginnen mit den Streitszenen (Groß S. 72 ff.). Sie stehen in engem Zusammenhang mit den Beredungsszenen, wie wir sie nennen wollen (Groß S. 76). Beide Arten gehen bisweilen ineinander über, ihre Pole aber weisen einen deutlichen Unterschied auf.

Bei Streitszenen handelt es sich in der Regel um persönliche Gegnerschaft. Sie zeigen die Erregung der Personen auf ihrem Höhepunkt, auf dem nicht selten das

Wortgefecht in tätlichen Kampf übergeht. In den Beredungsszenen dagegen, die die verschiedenen Stoffe des Überredens, Abratens und der Beratung in sich schließen, liegt bloße Meinungsverschiedenheit über irgend eine Sache vor, bei der es gilt, den Gegner für seine Überzeugung zu gewinnen. Im allgemeinen zeigen die Streitszenen einen mehr dramatischen, die Beredungsszenen einen mehr rhetorischen Charakter.

Daß eigentliche Streitszenen seltener sind als Beredungsszenen, liegt in der Natur der Sache, insofern sie eine sehr bestimmte Situation erfordern, während das Stoffgebiet der Beredungsszenen sehr umfangreich und mannigfaltig ist. Sie haben aber gern eine besondere formale Ausbildung erfahren, weil die Gemütsbewegung, die die Form der Stichomythie verlangt, bei ihnen stark ausgeprägt ist (s. Groß S. 72). Dies gilt auch für die paar Fälle, in denen wirkliche Streitszenen bei Schiller und Goethe vorliegen.

Braut v. Messina 1708—40: Streit der beiden Chöre, von denen der eine dem andern den Eintritt in den Garten verwehren will.

1. Chor: Du würdest wohl tun, diesen Platz zu leeren.
2. „ : Ich wills, wenn bessre Männer es begehren.
1. „ : Du könntest merken, daß du lästig bist.
2. „ : Deswegen bleib ich, weil es dich verdrießt.
1. „ : Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten?
2. „ : Ich darf es tun, ich habe hier zu walten.
1. „ : Mein Herrscher sendet mich, Don Manuel.
2. „ : Ich stehe hier auf meines Herrn Befehl.
1. „ : Dem ältern Bruder muß der jüngre weichen.
2. „ : Dem Erstbesitzenden gehört die Welt.
1. „ : Verhaßter, geh und räume mir das Feld!
2. „ : Nicht, bis sich unsre Schwerter erst vergleichen.

. . . . . .

1. Chor: Das Gesetz fürcht' ich, nicht deiner Blicke Trutz.
2. „ : Wohl tust du dran, es ist des Feigen Schutz.
1. „ : Fang' an, ich folge!
2. „ : Mein Schwert ist heraus!

Faust 8810—25: Schimpfszene zwischen der Phorkyas und dem Chor der Frauen, der das Dazwischentreten Helenas ein Ende macht.

Schiller bietet, was den Umfang der Stichomythie betrifft, kein vergleichbares Beispiel, während Goethe in der streng stilisierten 'Natürlichen Tochter' und in der 'Pandora' ähnliche Fälle so ausgeprägter und regelmäßiger längerer Stichomythien hat. Man beachte auch den in beiden Streitszenen in die Augen fallenden griechischen Einfluß; denn in beiden Fällen handelt es sich um einen Chor im Drama, bei Goethe kommt hinzu der griechische Stoff und der Gebrauch des iambischen Trimeters.

Eine sehr dramatische Streitszene in stichomythischer Form, die mit Zweikampf endet, findet sich auch im Tasso (1365—77, fortgesetzt 1394—1407). Sie ist deswegen bemerkenswert, weil sie in diesem Drama neben einer stichomythischen Beredungsszene (V. 1725—40) das einzige Beispiel einer ausgebildeten Stichomythie in Einzelversen bietet.

Ganz singulär und ohne Beispiel auch im griechischen Drama ist eine stichomythische Versöhnungsszene in der Braut v. Messina V. 466—524, die sich hier am besten einfügt, weil sie ihrem Ethos nach den Gegenpol der Streitszenen bildet. Die besondere Gemütsbewegung, die die Voraussetzung der stichomythischen Form bildet, ist auch bei ihr im Stoff begründet und sehr augenfällig. Aus dem griechischen Drama ließen sich etwa die stichomythischen Wiedererkennungsszenen (s. Groß a. a. O., S. 55 f.) zum Vergleich heranziehen.

Eine Mittelstellung zwischen Streit- und Beredungsszenen ist den Stichomythien einzuräumen, die keinen persönlichen, sondern einen mehr sachlichen Gegensatz zweier Personen oder Parteien zum Ausdruck bringen, ohne doch andererseits den ausgesprochenen Charakter von Beredungsszenen anzunehmen.

3 sehr wirkungsvolle Stichomythien dieser Art finden sich bei Schiller.

Maria Stuart 1868—1880: Mortimers Plan, Maria mit Gewalt zu befreien, führt zu einem heftigen Wortstreit zwischen ihm und Leicester.

Leicester: Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache.
Mortimer: Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.
Leic.: Ich seh die Netze, die uns rings umgeben.
Mort.: Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.
Leic.: Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.
Mort.: Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.
Leic.: Euch lüstets wohl, wie Babington zu enden?
Mort.: Euch nicht, des Norfolks Großmut nachzuahmen.
Leic.: Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.
Mort.: Er hat bewiesen, daß ers würdig war.
Leic.: Wenn wir verderben, reißen wir sie nach.
Mort.: Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.

Piccolomini 192—209: Illo und Isolani machen ihrem Unmut gegen den Kaiser Luft, den Questenberg verteidigt.

Jungfrau 1379—1410: Lionel, Talbot und Burgund weisen Isabeaus Anerbieten, selber an die Spitze des Heeres zu treten, spöttisch zurück.

Die im Vergleich zu den angeführten Streitszenen geringere Spannung dieser Stichomythien liegt in der betreffenden Situation begründet. Die zuletzt genannte Stichomythie, bringt dies auch durch die Anwendung von Doppelversen zum Ausdruck, deren Bedeutung gegenüber den üblichen Einzelversen sich bei Betrachtung der Form der Stichomythie ergeben wird.

Auch Goethe hat mehrere derartige Stichomythien; sie besitzen aber durchweg nicht die dramatische Wirkungskraft, die den Schillerschen eigen ist, vor allem nicht die beiden folgenden umfangreichen Stichomythien:

Pandora 569—95: Die Stichomythie bringt die Gegensätze im Charakter des Prometheus und Epimetheus zum Ausdruck.

Faust II 7851—76: Die Stichomythie dient dazu, die gegensätzlichen philosophischen Überzeugungen des Anaxagoras und Thales darzulegen.

Dramatischer sind die folgenden Stichomythien:

Natürl. Tochter 425—48: Eugenie verteidigt gegen ihren Vater den Charakter und das Verhalten des Königs. 2382—97: Eugenie macht der Hofmeisterin Vorwürfe über ihre Machenschaften.

Faust II 6750—73: Der Baccalaureus verspottet Mephisto, den er in Fausts Tracht für diesen selbst hält.

Am häufigsten sind die eigentlichen Beredungsszenen (vgl. Groß, S. 76). In ihr Gebiet fallen auch in der Regel die stichomythischen Ansätze[1]), die keine Ausbildung der Form erfahren haben und die nicht den geschlossenen Charakter der echten Stichomythien tragen. Bezeichnend für ihre Beliebtheit ist ferner, daß andere seltenere Arten der Stichomythie, auf die wir später zu sprechen kommen, gern den Charakter einer Beredungsszene annehmen (vgl. S. 35, 45). Den Ausgangspunkt dieser Szenen bildet gewöhnlich ein Plan oder Vorschlag zu dem beide Sprecher sich gegensätzlich verhalten.

Voran stehen die Stichomythien, in denen jemand für einen Plan oder eine Sache gewonnen werden soll, wie

Wallenst. Tod 2697—2727: Gordon für die Ermordung Wallensteins.

Tell 312—29: Stauffacher für offenen Aufstand.

Natürl. Tochter 1816—43: der Gerichtsrat für die Heirat mit Eugenie.

Iphigenie 172—79 (ferner 493—98, 1453—64): Iphigenie für den Heiratsplan des Königs.

Tasso 1725—42: Leonore redet der Prinzessin zu, Tasso für einige Zeit mit ihr in andere Umgebung ziehen zu lassen.

Prinzessin: Du willst dich in Genuß, o Freundin, setzen,
Ich soll entbehren, heißt das billig sein?
Leonore: Entbehren wirst du nichts, als was du doch
In diesem Falle nicht genießen könntest.
Prinz.: So ruhig soll ich einen Freund verbannen?
Leon.: Erhalten, den du nur zum Schein verbannst.
Prinz.: Mein Bruder wird ihn nicht mit Willen lassen.
Leon.: Wenn er es sieht, wie wir, so gibt er nach.
Prinz.: Es ist so schwer, im Freunde sich verdammen.
Leon.: Und dennoch rettest du den Freund in dir.
Prinz.; Ich gebe nicht mein Ja, daß es geschehe.

---

1) Das äußere Kennzeichen der stichomythischen Ansätze ist ihre Kürze, das innere ihr Mangel an Geschlossenheit.

Leon.: So warte noch ein größres Übel ab.
Prinz.; Du peinigst mich und weißt nicht, ob du nützest.
Leon.: Wir werden bald entdecken, wer sich irrt.
Prinz.: Und soll es sein, so frage mich nicht länger.
Leon.: Wer sich entschließen kann, besiegt den Schmerz.
Prinz.: Entschlossen bin ich nicht, allein es sei,
Wenn er sich nicht auf lange Zeit entfernt.

Natürl. Tochter 2145—56: der Gerichtsrat bittet Eugenie um ihre Hand und 2238—57: Hofmeisterin und Gerichtsrat dringen vereint in Eugenie, in die Heirat zu willigen.

Pandora 56—70: Epimetheus sucht von Phileros, der zu seiner Geliebten eilt, ins Vertrauen gezogen zu werden.

Der entgegengesetzte Fall, daß jemand einen andern von der Ausführung eines Planes oder einer Absicht durch Überredung zurückhalten will, liegt vor:

Wallenst. Tod 3099—3135: die Neubrunn will Thekla von der Flucht abbringen.

Braut v. Messina 2626—60: der Chor will Cesar am Selbstmord hindern.

Wallenst. Lager 396—413: der Bürger sucht seinen Sohn, der ins Wallensteinsche Heer treten will, durch ein Herausstreichen alles dessen, was er im Stich läßt, zur Umkehr zu bewegen.

Braut 1804—15: Beatrice strebt Manuel aus dem Garten zu ziehen, um ihn dem Kampf der Ritter fernzuhalten.

Iphigenie 1442—50: Arcas dringt in Iphigenie, die Waschung des Götterbildes nicht eher vorzunehmen, als bis es Thoas erlaubt.

Arcas: ... Beginne du
Das heilge Werk nicht eh, bis ers erlaubt.
Iphigenie: Dies ist allein der Priestrin überlassen.
Arcas: Solch seltnen Fall soll auch der König wissen.
Iph.: Sein Rat wie sein Befehl verändert nichts.
Arc.: Oft wird der Mächtige zum Schein gefragt.
Iph.: Erdringe nicht, was ich versagen sollte.
Arc.: Versage nicht, was gut und nützlich ist.
Iph.: Ich gebe nach, wenn du nicht säumen willst.

Eine Mittelstellung nehmen die Stichomythien ein, in denen es sich darum handelt, Bedenken oder Befürchtungen auszureden:

Iphigenie 1643—52: Pylades bemüht sich, Iphigenie ihre Bedenken gegen einen Betrug des Königs auszureden.

Pylades: Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du.
Iphigenie: Es ist derselbe, der mir Gutes tat.
Pyl.: Das ist nicht Undank, was die Not gebeut.
Iph.: Es bleibt wohl Undank; nur die Not entschuldigt.
Pyl.: Vor Göttern und vor Menschen dich gewiß.
Iph.: Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.
Pyl.: Zu strenge Fordrung ist verborgner Stolz.
Iph.: Ich untersuche nicht, ich fühle nur.
Pyl.: Fühlst du dich recht, so mußt du dich verehren.
Iph.: Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz.

Braut 2030—49: Diego sucht Isabella, die Befürchtungen hegt wegen ihrer Tochter, zu beruhigen.

Für das Renaissancedrama ist zunächst darauf hinzuweisen, daß Streit- und Beredungsszenen dort im wesentlichen allein die Stichomythie vertreten, ein Umstand, der kennzeichnend ist für die Einseitigkeit Gryphius und Lohensteins im Gebrauch dieser Erscheinung. Nicht um ihrer selbst willen haben diese Dichter die Stichomythie so bevorzugt, sondern wegen der rhetorischen Wirkungsmöglichkeiten, vor allem der Beredungsszenen.

Eine starke innere Spannung kommt auch bei ihnen vor allem da zum Ausdruck, wo das Wortgefecht mit tätlichem Kampf endet.

Papinian II, 241—64: der Zank der beiden kaiserlichen Brüder führt dazu, daß Bassian den Geta ersticht.

Sophonisbe III, 202—30: Masinissa und Laelius greifen zu den Waffen, als sie sich über Sophonisbens Besitz mit Worten nicht verständigen können:

Soph. III, 226—29:

Laelius: Reißt Sophonisben ihm stracks von der Seiten hin!
Masinissa: Der erste, der sie rührt, soll Tod und Säbel küssen.
Lael.: Vollstrecket den Befehl an ihr! Trotz Masinissen!
Mas.: Auf, edle Mohren, lehnt Gewalt ab mit Gewalt!

Catharina von Georgien I, 819—30: Catharina ist genötigt, als sie sich der Zudringlichkeiten des Schahs, der ihre Liebe begehrt, nicht mehr erwehren kann, zum Dolche zu greifen und sich auf diese Weise zu verteidigen:

Cathar. I, 827—30[1]):

Chach Abas: Wie? Messer über uns?
Catharina: Nein! Über diese Brüste!
Chach Abas: Zähmt euren tollen Grimm!
Catharina: Zähmt eure böse Lüste!
Abas: Wir haben vor den Trotz wohl Mittel an der Hand.
Cath.: Brauch Flamme, Pfahl und Stahl!
Abas: Man bricht wohl Diamant.

Ibrah. Sultan I, 165—72: eine ähnliche Situation innerhalb einer Stichomythie wie in dem letzten Beispiel.

Sisigambis. Hilf Himmel! Will der Fürst durch Notzwang uns entweihn?
Ibrahim: Gib dich! Sisig.: Der Kaiser ruh', ich werd auf Hilfe schrein[2]).
Ibrah.: Gib dich, sonst soll dein Blut hier diesen Dolch besprützen.
Sisig.: So soll dies Messer mich für Dolch und Unzucht schützen.
Ibrah.: Zückst du, Verteufelte, das Messer wider mich?
Sisig.: Auf einen fernern Tritt erwarte Rach und Stich.
Ibrah.: Hat Weib und Wahn dies je gewagt auf Osmans Erben?
Sisig.: Du oder ich soll eh durchbohrt als fleckicht sterben.

Ibrahim Sultan II, 202—25: ein Feldherr des Sultans überbringt diesem die Nachricht von der Weigerung seiner Tochter, Ibrahims Liebe zu erwiedern, und lädt dadurch den Zorn (eine Art Schimpfszene) desselben auf sich.

V. 211:

Ibrahim: Du hast, verdammter Hund, sie selbst hier zuverhetzet.

V. 223—25:

Ibrah.: Verfluchter Bösewicht, stracks weich uns vom Gesichte!
Mufti: Beschimpfung, Haß und Schmach sind meist des Hofes Früchte?
Ibrah.: Verteufelter, sags, soll die (sic) Säbel lohnen dir?

Der weitaus größten Mehrzahl der Stichomythien bei Gryphius und Lohenstein liegt aber wie im klassischen Drama nicht persönliche Gegnerschaft, sondern bloße Meinungsverschiedenheit zugrunde. Die Absicht

1) Über Halbverse am Schluß einer Stichomythie von Einzelversen s. S. 67 f.

2) Über diese beiden Halbverse innerhalb der im übrigen regelmäßigen Stichomythie s. S. 67.

des einen Sprechers besteht dann darin seinen Gegner für seine Überzeugung zu gewinnen oder einen Zweck von ihm zu erreichen.

Catharina IV, 181—240: ein Rat des Schahs überbringt der gefangenen Catharina die Bedingungen für ihre Freigabe und sucht die Königin vergeblich zu ihrer Annahme zu bewegen.

Papinian III, 415—522: ein kaiserlicher Beamter strebt Papinian für die Partei des Kaisers Bassian zu gewinnen, der seinen Mitregenten ermordet hat, aber Papinian verharrt bei seiner ablehnenden Haltung, da er den Mord verurteilt. II, 455—486: ein Sternseher rät der Kaiserin, ihren Schmerz über die Ermordung ihres Sohnes nicht zu offen zur Schau zu tragen, um ihre feindliche Gesinnung nicht zu verraten und sich dadurch die Möglichkeit der Rache zu nehmen.

Ibrah. Sult. I, 1—26: Ibrahim sucht die Liebe seiner verwitweten Schwägerin zu gewinnen, findet aber kein Gehör.

Sisigambis: Hilf Himmel, wer erbricht uns unser Schlafmach? [1])

Ibrahim: Die Sonnenwende folgt stets ihrer Sonnen nach.

Sisig.: Wie, sucht der Kaiser hier die Keuschheit zu entweihen?

Ibrah.; Nein. Weihrauch aufs Altar dir, Göttin, aufzustreun.

Sisig.: Ach Gott, was dräut uns sein hier ungewöhnlich Schwert?

Ibrah.: Es lechzt nach meinem Blut, wenn sie's, mein Licht, begehrt

usw. usw.

Ibrah. Sult. III, 1—22: ein Abgesandter der Sultanin-Mutter, die ihr Sohn hatte ins Gefängnis werfen lassen, weil sie ihn an seinem ausschweifenden Leben zu hindern versucht hatte, bittet für ihre Freilassung beim Sultan.

Ibrah. Sult. II, 387—506: eine Kupplerin bemüht sich vergebens, mit Bitten und Drohungen ein junges Mädchen für den Sultan zu gewinnen, der ihre Liebe begehrt.

Eine besondere innere Spannung kommt in solchen Szenen bei Gryphius und Lohenstein gewöhnlich nicht zum Ausdruck trotz der gewagten Situationen, in denen sich Lohenstein besonders gefällt. Ihr häufiges Auftreten

1) Über diesen Einsatz der Stichomythie s. S. 49.

erklärt sich nur aus dem Streben, Situation und Ausdruck durch rhetorische Mittel hochzuschrauben, auch wo der innere Anlaß fehlt. Sehr oft liegt nur ein verstandesmäßiges Operieren mit Argumenten vor, dem die stichomythische Form eine besondere rhetorische Würze verleihen soll. Zu welch läppischen Situationen dies führen kann, zeigt z. B. Cleopatra I, 861 ff., wo die Reize der Octavia gegen diejenigen der Cleopatra ausgespielt werden:

Proculeius: Octavie gibt nichts Cleopatren zuvor.
Antonius: Cleopatra besitzt, was jene längst verlor.
Procul.: Was kann dem Römer an der Mohrin viel gefallen?
Anton.: Rubin deckt ihren Mund.
Procul.: Octaviens Korallen.
Anton.: Die Glieder sind aus Schnee.
Procul.: Dort gar aus Elfenbein.
Anton.: Die Brüst aus Alabast.
Procul.: Und dort aus Marmelstein.
Anton.: Ihr Sterne des Gesichts.
Procul.: Dort sind die Augen Sonnen.
Anton.: Hier hat die Hold den Sitz.
Procul.: Und dort den Thron gewonnen.
Anton.: Hier strahlt der Tugend Blitz auch durch die düstre Welt.
Procul.: Ach, daß man schimmernd Glaß für Gold und Perlen hält.

Die Person des fürstlichen Geheimrats, der seinem Herrn in allen Angelegenheiten mit Rat zur Seite zu stehen hat, spielt in den Beredungsszenen des Renaissancedramas eine besondere Rolle. Es leuchtet ein, wie naheliegend es war, hier die stichomythische Form zu benutzen, wo es galt, irgend eine Meinungsverschiedenheit zum Ausdruck zu bringen.

Catharina II, 325—356: der Schah verhandelt mit seinem Rat über die gefangene Catharina:

Seinelcan: .... Man lasse willig fahren,
Was selbst nicht bleiben will und man nicht kann bewahren (nämlich Catharina).
Abas: Bewahren? Wie? Wer führt, wer hilft ihr aus dem Ort?
Sein.: Ach, Ihre Majestät und Ihr ausdrücklich Wort.
Abas: Geredet, eh bedacht und in der Eil gesprochen.

Sein.: Der Persen großer Fürst hat nie sein Wort gebrochen.
Abas: Wir wurden übereilt, wie man ausdrücklich sah.
Sein.: Dies lauft der Majestät des Fürsten viel zu nah.
. . . . . .
Sein.: Man schau, ob durch Verzug nichts zu erlangen sei.
Abas: Wo bleibt denn unser Wort: Sie sei vor Abends frei?
Sein.: Wie, wenn sie selbst als frei noch wollt allhier verziehen?
Abas: Sie, die nichts Liebers sucht als fern von hier zu fliehen?
Sein.: Man biet' ihr alles an!
Abas: Der, die nichts achten mag?
Sein.: Der Baum, der lange stand, fällt auf den letzten Schlag.
Was schadets, daß man noch zuletzt, was möglich, wage.
Und ihr Ruhm, Ehre, Macht, ja Kronen selbst vorschlage?
Abas: Es wird doch nur umsonst ja wohl fürs letzte sein;
Doch laß uns etwas Ruh! Uns fällt was sonders ein.

Papinian II, 1—102: ein Rat verhetzt den Kaiser Bassian auf seinen Stiefbruder und Mitregenten Geta.

Cleopatra I, 262—300: Antonius verhandelt mit seinen Räten und Getreuen über die politische Lage.

I, 869—919: Antonius bekämpft die Ansicht seiner Ratgeber, die ihm empfehlen, auf die Friedensbedingungen des Augustus einzugehen.

Aktions- oder Spielszenen.

Den Streit- und Beredungsszenen sind als dritte ebenfalls zu den erregten Stichomythien gehörende Art Aktions- oder Spielszenen anzureihen. Während es sich bei jenen um einen Wortstreit handelte, ist bei diesen Handlung das Wesentliche, von Worten nur begleitet und erläutert; sie bedeuten gleichsam Ausprägung des stichomythischen Geistes im szenischen Spiel. Bezeichnend für sie ist, daß die Verse der Stichomythie eine Reihe von Einzelvorgängen einer bestimmten Handlung zum Ausdruck bringen, und daß sie nicht wie die Streit- und Beredungsszenen zu zwei Versen in sich gegliedert zu sein brauchen, da es sich um fortlaufende Handlung, nicht um einen Wortstreit zweier Personen handelt, von denen die eine die Behauptungen der andern

zu widerlegen bemüht ist. Der Vorgang selbst aber, den die Stichomythie zum Ausdruck bringt, muß geeignet sein, eine besondere Erregung hervorzurufen.

Dem antiken Drama ist diese Art von Stichomythien fremd, da es noch wesentlich rein rednerisch ist. Hier liegt eine selbständige Weiterbildung der Stichomythie im modernen Drama vor, die als sehr glücklich zu bezeichnen ist.

Braut v. Messina 2209—28: Beatricens Erwachen aus der Ohnmacht und das Wiedererkennen der Mutter. Die einzelnen Vorgänge sind entweder direkt beschrieben (z. B. V. 2209 'Sie schlägt die Augen auf! Sie regt sich, lebt!'), oder sie sind aus den gesprochenen Worten zu erschließen (z. B. V. 2220 'Zu deinen Füßen sieh die Schuldige').

Diego: Sie schlägt die Augen auf! Sie regt sich, lebt![1])
Isabella: Sie lebt! Ihr erster Blick sei auf die Mutter!
Diego: Das Auge schließt sie schaudernd wieder zu.
Isab. (zum Chor): Weiche zurück, sie schreckt der fremde Anblick.
Chor: Gern meid ichs, ihrem Blicke zu begegnen.
Diego: Mit großen Augen mißt sie staunend dich.
Beatrice: Wo bin ich? Diese Züge sollt ich kennen.
Isab.: Langsam kehrt die Besinnung ihr zurück.
Diego: Was macht sie? Auf die Kniee senkt sie sich.
Beatr.: O schönes Engelsantlitz meiner Mutter!
Isab.: Kind meines Herzens! Komm in meine Arme!
Beatr.: Zu deinen Füßen sieh die Schuldige.
Isab.: Ich habe dich wieder! Alles sei vergessen!
Diego: Betracht auch mich! Erkennst du meine Züge?
Beatr.: Des redlichen Diego greises Haupt!
Isab.: Der treue Wächter deiner Kinderjahre.
Beatr.: So bin ich wieder in dem Schoß der Meinen?
Isab.: Und nichts soll uns mehr scheiden als der Tod.
Beatr.: Du willst mich nicht mehr in die Fremde stoßen?
Isab.: Nichts trennt uns mehr, das Schicksal ist befriedigt.
(Beatrice sinkt an ihre Brust.)

Während dies bei Schiller die einzige derartige Stichomythie ist, lassen sich bei Goethe 3 Stichomythien als Aktionsszenen bezeichnen:

---

1) Über diesen Einsatz s. S. 46.

Pandora 404—28: Epimeleia flüchtet vor Phileros, der sie verfolgt, und sucht bei Epimetheus und Prometheus Schutz (über den Einsatz dieser Stichomythie s. S. 46, über die Halbverse, die die regelmäßige Form unterbrechen, s. S. 68).

Faust II, 6453—6548: die pantomimische Vorführung des Raubes der Helena, die von Urteilen und beschreibenden Worten der Hofgesellschaft begleitet wird. Die Spannung liegt hier in der Vorführung an sich. Über die unregelmäßige Form dieser Stichomythie s. S. 75 f.; aber sonstige Besonderheiten s. S. 45.

10783—816: Habebald und Eilebeute plündern; sie halten unter den vorhandenen Dingen Umschau und laden sich auf, was ihnen am wertvollsten dünkt. Auch hier ergibt sich die Spannung aus der natürlichen Erregung des Moments. Über die Unterbrechung der regelmäßigen Form dieser Stichomythie s. S. 74.

Was das Renaissancedrama betrifft, in dem Szenen dieser Art im allgemeinen fehlen, so habe ich hier einmal Gelegenheit auf Hallmann zu verweisen, der sich im übrigen nur darin von Gryphius und Lohenstein unterscheidet, daß er einen noch verschwenderischeren und effektloseren Gebrauch der Stichomythie als jene beiden Dichter macht. Er hat ausgeprägte Stichomythien ähnlicher Art wie die eben betrachteten aufzuweisen, nur daß bei ihm unschwer die besondere Berechnung auf rhetorische Wirkung zu erkennen ist, während diese Szenen ihrem Wesen nach einen sehr dramatischen Charakter verlangen.

Z. B. Antiochus und Stratonica II, 214—48: Antiochus wird ohnmächtig; Pagen und Hofdamen suchen ihm zu helfen. Der größte Teil der Stichomythie wird dadurch ausgefüllt, daß die einzelnen Personen Anordnungen geben für eine Erleichterung des Fürsten (z. B. V. 229 'Dorice hole stracks Granat und Zimmetöl!'). Die Häufung ist nur auf Verstärkung des Eindrucks berechnet und dient ebenso wie die Reihe von Ausrufen von V. 239 an rhetorischen Zwecken. Ähnlich ist die Szene III, 186—200, in der die Raserei und Ohnmacht des Selencus dargestellt wird.

Erzählungs- und Beschreibungsszenen.

Am Schluß der Gruppe der erregten Stichomythien stehen die Szenen, die eine Art Erzählung oder Beschreibung ersetzen. Bei ihnen ist die Spannung am wenigsten stark ausgeprägt. Sie bilden auch im antiken Drama die äußerste Grenze in der Verwendung der Stichomythie (s. Groß a. a. O., S. 77). Es ist bezeichnend, daß Schillers dramatischer Sinn sie vermieden hat, während sich bei Goethe zwei sehr ausgeprägte Beispiele finden, und zwar in den Helenaszenen und in der Pandora, also beidemal in Fällen, wo der Stoff griechisch ist und sehr starke Stilisierung vorliegt.

Was sich uns bei den Aktionsszenen als die einzelnen Etappen eines Vorgangs dargestellt hat, wird hier zu den einzelnen Momenten einer Erzählung oder Beschreibung. Wie bei jener (s. S. 26), so liegt auch bei dieser Art von Stichomythien die Zusammengehörigkeit von je 2 Versen, die für die Streit- und Beredungsszenen charakteristisch ist, nicht in der Natur der Sache. Aber ein Gegensatz beider Sprecher ist — unter Einwirkung jener häufigsten Gruppe von Stichomythien — doch gern mit der fortlaufenden Erzählung oder der sich entwickelnden Beschreibung verbunden, z. B. Faust 8860—63 u. 8866—75 (s. unten) und Pandora 627 f. (ebenfalls unten zitiert).

Faust 8848—81: Die Phorkyas zählt die einzelnen Liebhaber der Helena auf.

Phork.: Schon Theseus haschte früh dich, gierig aufgeregt,
Wie Herakles stark, ein herrlich schön geformter Mann.
Helena: Entführte mich, ein zehenjährig schlankes Reh,
Und mich umschloß Aphidnus' Burg in Attika.
Phork.: Durch Kastor und durch Pollux aber bald befreit,
Umworben standst du ausgesuchter Heldenschar.
Helena: Doch stille Gunst vor allen, wie ich gern gesteh,
Gewann Patroclus, er des Peliden Ebenbild.
Phork.: Doch Vaterwille traute dich an Menelas,
Den kühnen Seedurchstreicher, Hausbewahrer auch.
Phork.: Dann sagen sie: aus hohlem Schattenreich herauf
Gesellte sich inbrünstig noch Achill zu dir!
Dich früher liebend gegen allen Geschicks Beschluß.

Helena: Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.
(Sinkt dem Halbchor in die Arme.)

Pandora 597—654: Prometheus und Epimetheus rufen das Bild Pandorens in sich hervor ('O göttliches Vermögen mir, Erinnerung, du bringst das hehre frische Bild ganz wieder her'). Der Gegensatz der beiden Brüder tritt hier in dem hervor, was ihnen als Erinnerung aufsteigt (z. B. 627 f. Prometh.: 'Des Gürtels Kunst war über alles lobenswert. Epimeth.: 'Und diesen Gürtel hab ich liebend aufgelöst'. Ferner 632 ff. Prom.: Die Ringe schmückend verbreiterten die schlanke Hand. Epimeth.: Die mir so oft sich, herzerfreuend, hingestreckt. Prometh.: Und glich sie wohl Athenens Hand an Kunstgeschick? Epimeth.: Ich weiß es nicht; nur liebekosend kannt ich sie').

Frageszenen.

Die stichomythischen Szenen, die wir bisher kennen gelernt haben, Streit- und Beredungs-, Aktions- und solche Szenen, die der Erzählung oder Beschreibung dienen, haben wir nach ihrem Inhalt unterscheiden können. Wir kommen jetzt zu einer Gruppe von Stichomythien, bei der die Form uns die charakteristische Bezeichnung an die Hand gibt, zu den Frageszenen. Sie gehören nicht mehr zu den Szenen leidenschaftlicher Erregung, sondern ihr charakteristisches Ethos ist unruhige Spannung, hervorgerufen durch einen Vorgang oder eine Nachricht, über die der Betreffende durch Fragen zur Klarheit zu kommen sucht.

Wegen ihres dramatischen Charakters sind diese Szenen besonders geeignet, eine Vorstellung von dem inneren Wesen der Stichomythie zu vermitteln. Denn sie haben gewöhnlich einen sehr markierten Einsatz und Abschluß und die Stichomythie selbst mit ihrer Reihe von Fragen, die sich um eine bestimmte Sache drehen und die nicht eher aufhören, als bis genügende Klarheit darüber erreicht ist, zeigt sehr schön das für den Ver-

lauf der Stichomythie charakteristische Streben nach einer Lösung der eingetretenen Spannung.

Während solche Frageszenen aber bei den griechischen Tragikern sehr zahlreich und ausgeprägt sind (s. Groß a. a. O., S. 74), treten sie im deutschen Drama zurück. Sie sind hier weder so häufig wie die Beredungsszenen noch treten sie in so ausgebildeter Form auf. Allein in Schillers 'Braut v. Messina' finden sich große, regelmäßige, ausgeprägte Frageszenen, und hier sind sie offenbar wie die oben behandelte Streitszene der beiden Chöre (s. 16) aus dem besonders engen Anschluß an das griechische Drama zu erklären, zum Teil auch aus dem Stoff, der Fragen natürlich macht. Der Grund für ihr seltenes Auftreten bei den Renaissancedramatikern ist darin zu suchen, daß sie keiner rhetorischen Wirkung fähig sind, sondern einen spezifisch dramatischen Charakter verlangen, der Schiller in der Braut v. Messina gereizt haben mag. Für das seltenere Vorkommen stichomythischer Frageszenen in Schillers übrigen Dramen und bei Goethe hat wohl der Umstand den Ausschlag gegeben, daß die schematische Form der Stichomythie, die dem deutschen Geist an sich überhaupt fremd ist, bei dem regelmäßigen Wechsel von Frage und Antwort besonders fühlbar wird.

In der Regel handelt es sich in diesen Szenen um das Überbringen einer Nachricht.

Cleopatra IV, 1—11: Augustus erfährt den Tod des Antonius:

Augustus: Was ist die Heimlichkeit, die du uns willst entdecken?
Dercetäus: Herr, diesen scharfen Dolch und seine Purpurflecken.
Aug.: Durch wessen Hand und Blut ist dieser Stahl benetzt?
Derc.: Herr, Fürst Anton hat ihn ihm selbst ans Herz gesetzt?
Aug.: Was hätt ihn noch zur Zeit zu solcher Tat bewogen?
Derc.: Ich habe selbst den Dolch ihm aus der Brust gezogen.
Aug.: Den du gewiß zuvor ihm hast hineingesteckt.
Derc.: Der Himmel wolle nicht, daß mich solch Mord befleckt.

Aug.: Man weiß, was Sklaven sich oft mördrisch unterwunden.
Derc.: Ich weiß, wie hoch ein Knecht dem Herren sei verbunden.

Agrippina I, 157—65: Paris berichtet dem Nero, daß Agrippina ihm nach dem Leben trachte.

Ibrah. Sult. II, 63—69: ein Feldherr Ibrahims teilt seiner Tochter mit, daß der Sultan ihre Hand begehre. III, 69—79: eine Kupplerin überbringt dem Sultan die Nachricht, daß das Mädchen, das er liebt, seine Hand verschmähe.

Die Situation kann auch derart sein, daß der eine Sprecher vom andern eine Beobachtung, die er gemacht hat, erklärt wünscht.

Catharina II, 31—48: ein Rat erforscht vom Schah die Ursache seines Kummers. Eine regelrechte Verhörszene liegt z. B. Epicharis III, 400—28 vor.

Der Anschluß der stichomythischen Frageszenen an die Überbringung einer Spannung erregenden Nachricht ist auch im klassischen Drama der häufigste Fall. In der Regel ist es eine schlechte Nachricht, die Unruhe oder Schrecken hervorruft, und die das Interesse, Näheres zu erfahren, rege macht.

Braut von Messina 1591—1616: Diego bringt die Nachricht vom Raube Beatricens.

(Isabella sinkt bleich und zitternd auf einen Sessel, Don Manuel ist um sie beschäftigt.)

Cesar: Und Mauren, sagst du, raubten sie hinweg?
Sah man die Mauren? Wer bezeugte dies?
Diego: Ein maurisch Räuberschiff gewahrte man
In einer Bucht, unfern dem Kloster ankernd.
. . . . . .
Cesar: Wie konnten Räuber aus des Klosters Mitte
Die Wohlverschlossne heimlich raubend stehlen?
Diego: Des Klostergartens Mauern waren leicht
Auf hoher Leiter Sprossen überstiegen.
Cesar: Wie brachen sie ins Innerste der Zellen?
Denn fromme Nonnen hält der strenge Zwang.
Diego: Die noch durch kein Gelübte sich gebunden,
Sie durfte frei im Freien sich ergehen.
Cesar: Und pflegte sie des freien Rechtes oft
Sich zu bedienen? Dieses sage mir.

Diego: Oft sah man sie des Gartens Stille suchen,
Der Wiederkehr vergaß sie heute nur.
Cesar: (nachdem er sich eine Weile bedacht)
Raub, sagst du? War sie frei genug dem Räuber,
So konnte sie in Freiheit auch entfliehen.

Braut v. Messina 737—89: Der Chor erfährt mit Besorgnis von Manuels Liebe zu der geheimnisvollen Unbekannten, 1859—70: Beatrice vernimmt, daß die Fürstin Manuels und Cesars Mutter ist, 2466—72: Cesar ist entsetzt, als er hört, daß Beatrice seine Schwester ist (über die Halbverse dieser Stichomythie s. S. 68 f.).

Bildet in diesen Fällen die Nachricht den Ausgangspunkt der Stichomythie, so wird sie in anderen erst allmählich enthüllt, und erst der Abschluß der Stichomythie bringt auch den Abschluß der Nachricht. Das Spannung Erregende, das die Vorbedingung der Stichomythie bildet, liegt dann entweder in der Situation, in der der Bote der Nachricht auftritt, oder in beunruhigenden Andeutungen, die er macht, und die das Verlangen, Näheres zu erfahren, wachrufen.

Iphigenie 991—99: als Orest andeutet, daß das Unglück im Tantalidenhause nicht mit Agamemnons Tode erschöpft ist, dringt Iphigenie in ihn, seine Enthüllungen fortzusetzen.

Orest: Du weißt nur, merk ich, Agamemnons Tod.
Iphig.: Hab ich an dieser Nachricht nicht genug?
Orest: Du hast des Greuels Hälfte nur erfahren.
Iphig.: Was fürcht ich noch? Orest, Electra leben.
Orest: Und fürchtest du für Klytämnestren nichts?
Iphig.: Sie rettet weder Hoffnung, weder Furcht.
Orest: Auch schied sie aus dem Land der Hoffnung ab.
Iphig.: Vergoß sie reuig wütend selbst ihr Blut?
Orest: Nein, doch ihr eigen Blut gab ihr den Tod.

Natürl. Tochter 2095—2103: Eugenie, zu der der Gerichtsrat in Andeutungen von seinem Heiratsplan spricht, entlockt diesem durch Fragen, was er meint (über die beiden Halbverse innerhalb dieser Stichomythie s. S. 68).

Braut von Messina 1630—43: Manuel erkundigt sich unruhig nach seiner Schwester, deren Identität mit der von ihm geraubten Jungfrau ihm zu dämmern beginnt[1]).

1) Zwei charakteristische realist. Frageszenen, die hierher ge-

Der entgegengesetzte Fall, daß eine gute Nachricht das Herz bewegt und zu einer Reihe von Fragen Veranlassung gibt, findet sich einmal in Schillers 'Jungfrau' 1121—27: Karl VII., der Johannas Prophezeiungen von Frankreichs endlichem Siege mit ungläubigem Staunen aufnimmt, erhält durch eine Reihe von Fragen Gewißheit.

Karl: So werd ich meinen Feinden widerstehn?
Johanna: Bezwungen leg ich Frankreich dir zu Füßen!
Karl: Und Orleans, sagst du, wird nicht übergehn?
Joh.: Eh siehst du die Loire zurücke fließen.
Karl: Werd ich nach Reims als Überwinder ziehn?
Joh.: Durch tausend Feinde führ ich dich dahin.
(Alle anwesenden Richter erregen ein Getöse mit ihren Lanzen und Schilden und geben Zeichen des Muts.)

Schwächer ist die Spannung, die in der Stichomythie ihre Lösung findet, da, wo weder Unruhe oder Furcht noch Freude das Gemüt in Erregung setzen, sondern wo nur Interesse oder Neugier zum Fragen veranlassen (vgl. Groß a. a. O., S. 75).

Tasso 2438—44: Tasso erkundigt sich bei Leonore nach der Stellungnahme des Fürsten und der Prinzessin zu dem von ihr geplanten Umgebungswechsel.

Natürl. Tochter 1166—75: der Weltgeistliche, der von der Fortschaffung Eugeniens erfahren hat, forscht nach Einzelheiten.

Tell 1796—1815: Tell unterhält sich mit seinem Sohn Walter über die Verhältnisse und die Lebensweise des Volkes in der Ebene. Hier dient die Form der Stichomythie auch dazu, die einfache, schlichte Sprache der Kinder und des Volkes wiederzugeben, ein Gebrauch, der dem antiken Drama noch fremd ist.

Walter: Ei, Vater, warum steigen wir denn nicht
Geschwind hinab in dieses schöne Land,
Statt daß wir uns hier ängstigen und plagen?
Tell: Das Land ist schön und gütig wie der Himmel,
Doch die's bebauen, sie genießen nicht
Den Segen, den sie pflanzen.

---

hören, werden in dem Abschnitt über die Form der Stichomythie behandelt, s. S. 76 f.

Walter: Wohnen sie
Nicht frei wie du auf ihrem eignen Erbe?
Tell: Das Feld gehört dem Bischof und dem König.
Walter: So dürfen sie doch frei in Wäldern jagen?
Tell: Dem Herrn gehört das Wild und das Gefieder.
Walter: Sie dürfen doch frei fischen in dem Strom?
Tell: Der Strom, das Meer, das Salz gehört dem König.
Walter: Wer ist der König denn, den alle fürchten?
Tell: Es ist der eine, der sie schützt und nährt.
Walter: Sie können sich nicht mutig selbst beschützen?
Tell: Dort darf der Nachbar nicht dem Nachbar trauen.
Walter: Vater, es wird mir eng im weiten Land;
Da wohn ich lieber unter den Lawinen.
Tell: Ja, wohl ists besser, Kind, die Gletscherberge
Im Rücken haben als die bösen Menschen.

Selten liegt den stichomythischen Frageszenen ein Vorgang zugrunde wie der Szene Faust-Sorge, von der wir bei unserer Untersuchung ausgegangen sind. Heranzuziehen wäre hier etwa noch eine Stichomythie von nicht sehr ausgebildeter Form in der

Maria Stuart 3298—3307: Davison, dem Elisabeth Marias Todesurteil mit zweideutigen Worten in die Hand gelegt, sucht von ihr bestimmte Verhaltungsmaßregeln zu erhalten.

Faust II, 6161—72: der Narr vergewissert sich durch Fragen, daß das ihm geschenkte Papiergeld wirklich Geldeswert besitzt.

Feierliche Szenen.

Die dritte und seltenste Gruppe von Stichomythien, zu der wir jetzt übergehen, zeigt das Ethos feierlicher Stimmung. Die Szenen selbst, die derart stichomythisch ausgeprägt sind, kann man als feierliche bezeichnen. Sie treten gern an Ruhepunkten der Handlung auf, deren Stimmung sie auszuschöpfen haben, und besitzen im Gegensatz zu den Aktions- und Frageszenen, die sehr dramatisch sind, und zu den Erzählungs- und Beschreibungsszenen, die episch genannt werden können, einen mehr lyrischen Charakter. Ihre Form, die Anwendung von Doppel- oder mehr Versen, steht damit in innerem Zu-

sammenhang (s. darüber S. 69 f.). Daß sie im Drama nur selten eine Stelle finden — bei Gryphius und Lohenstein fehlen sie überhaupt — leuchtet nach dem Gesagten ein. Im griechischen Drama finden sie sich bei Gebet und Vereidigung verwandt (s. Groß a. a. O., S. 73 f.). Goethe und Schiller haben sie in einigen wenigen inhaltlich ganz verschiedenartigen Fällen, für die charakteristisch ist, daß eine Beredungsszene sich gern mit der feierlichen Szene verbindet.

Tasso 472—87: Tasso wird von der Prinzessin bekränzt. Die Szene ist dreigeteilt. 1. 472—77 Tasso zögert, die Ehrung anzunehmen; Leonore und Alfons reden ihm zu (Beredung). 2. 478—81 Die Prinzessin setzt Tasso den Kranz auf. 3. 482—87 Leonore, Alfons und die Prinzessin sprechen Tasso ihren Glückwunsch aus.

Alfons winkt seiner Schwester; sie nimmt den Kranz von der Büste Vergils und nähert sich Tasso. Er tritt zurück.

Leonore. Du weigerst dich? Sieh, welche Hand den Kranz,
Den schönen, unverwelklichen, dir bietet!
Tasso: O laßt mich zögern! Seh ich doch nicht ein,
Wie ich nach dieser Stunde leben soll.
Alfons: In dem Genuß des herrlichen Besitzes,
Der dich im ersten Augenblick erschreckt.
Prinzessin (indem sie den Kranz in die Höhe hält):
Du gönnest mir die seltne Freude, Tasso,
Dir ohne Wort zu sagen, wie ich denke.
Tasso: Die schöne Last aus deinen teuren Händen
Empfang' ich knieend auf mein schwaches Haupt.
(Er kniet nieder, die Prinzessin setzt ihm den Kranz auf.)
Leonore (applaudierend): Es lebe der zum ersten Mal Bekränzte!
Wie zieret den bescheidnen Mann der Kranz!
(Tasso steht auf.)
Alfons: Es ist ein Vorbild nur von jener Krone,
Die auf dem Kapitol dich zieren soll.
Prinzessin: Dort werden lautre Stimmen dich begrüßen;
Mit leiser Lippe lohnt die Freundschaft hier.

Tasso 577—84: Leonore und Tasso begrüßen den aus Rom zurückgekehrten Antonio. Das Ethos dieser Szene ist nicht sehr stark (auch ist sie nicht sehr ausgebildet). Immerhin ist hier eine gewisse feierliche Grandezza spürbar. Wir sind in höfischen Kreisen, zugleich aber unter Menschen, die sich nahe stehen. Antonio ist längere Zeit fern gewesen,

er kehrt zurück und wird nun aufmerksamer und mit mehr Förmlichkeit als sonst empfangen.

Faust 9411—18: Helena und Faust genießen das Glück des ersten Beisammenseins.

Helena: Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: Da bin ich! da!
Faust: Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.
Helena: Ich scheine mir verlebt und doch so neu,
In dich verwebt, dem Unbekannten treu.
Faust: Durchgrüble nicht das einzigste Geschick!
Dasein ist Pflicht, und wärs ein Augenblick.

Braut von Messina 2606—60: die ganze Szene ist stichomythisch. Eine längere Rede Cesars leitet ein und schließt ab. Die Stichomythie ist zweigeteilt. 1. 2506—33 Cesar trifft Anordnungen für Manuels Bestattung (verläuft in je 4 Versen). 2. 2634—60 Der Chor bemüht sich, Cesar vom Selbstmord zurückzuhalten (Beredung). Die Stichomythie steigert sich hier von je 4 Versen zu Doppelversen (s. darüber S. 71). Über der ganzen Szene liegt weihevolle Todesstimmung.

Tell 1118—47: Die Rütliversammlung wird nach althergebrachten Formen eröffnet. Es wird bestimmt, welcher Kanton den Vorsitz führen soll. Auch hier entwickelt sich der Ansatz zu einer Beredungsszene. Das Feierliche liegt in dem gleichsam Rituellen der Szene.

Stauffacher: Wohl, laßt uns tagen nach der alten Sitte,
Ist es gleich Nacht, so leuchtet unser Recht.
Melchthal: Ist gleich die Zahl nicht voll, das Herz ist hier
Des ganzen Volks, die Besten sind zugegen.
C. Hunn: Sind auch die alten Bücher nicht zur Hand,
Sie sind in unsre Herzen eingeschrieben.
Rösselmann: Wohlan, so sei der Ring sogleich gebildet.
Man pflanze auf die Schwerter der Gewalt!
Auf d. Mauer: Der Landesammann nehme seinen Platz,
Und seine Waibel stehen ihm zur Seite!
Sigrist: Es sind der Völker dreie. Welchem nun
Gebührts, das Haupt zu geben der Gemeinde?
Meier: Um diese Ehr mag Schwyz mit Uri streiten;
Wir Unterwaldner stehen frei zurück.
Melchth.: Wir stehn zurück; wir sind die Flehenden,
Die Hülfe heischen von den mächtgen Freunden.
Stauff.: So nehme Uri denn das Schwert; sein Banner
Zieht bei den Römerzügen uns voran.

W. Fürst: Des Schwertes Ehre werde Schwyz zu teil,
Denn seines Stammes rühmen wir uns alle.
Rösselm.: Den edlen Wettstreit laßt mich freundlich schlichten,
Schwyz soll im Rat, Uri im Felde führen.
W. Fürst (reicht dem Stauffacher die Schwerter):
So nehmt!
Stauff.: Nicht mir, dem Alter sei die Ehre.
Im Hofe: Die meisten Jahre zählt Ulrich der Schmidt.
Auf d. Mauer: Der Mann ist wacker, doch nicht freien Stands;
Kein eigner Mann kann Richter sein in Schwyz.
Stauff.: Steht nicht Herr Reding hier, der Altlandammann?
Was suchen wir noch einen Würdigern?
W. Fürst: Er sei der Ammann und des Tages Haupt!
Wer dazu stimmt, erhebe seine Hände.
(Alle heben die rechte Hand auf.)

Primitive Stichomythie.

Insofern die feierlichen Szenen das Ethos der Stimmung zeigen und mehr lyrisch als eigentlich dramatisch sind, stehen sie musikalischen Wirkungen nahe. Mit Recht weist Groß (a. a. O., S. 95 ff.) darauf hin, daß die stichomythischen Gebetsszenen des griechischen Dramas erhabenen lyrischen Gesängen sehr ähnlich sind. Er zieht bei dieser Gelegenheit eine primitive Art von Stichomythie heran, bei der die Begleitung der Musik tatsächlich eine Rolle spielt. Läßt sich diese auch, wie wir sehen werden, sehr wohl mit den feierlichen Szenen vergleichen, so sind doch die Folgerungen, die Groß aus dem Vorhandensein der Musik zieht, seine Hypothese nämlich über den Ursprung der Stichomythie aus der Musik, sehr anfechtbar. Weil es sich um eine Frage von allgemeinerer Bedeutung handelt, will ich kurz auf sie eingehen.

Die primitive Stichomythie, die Groß zum Vergleich heranzieht, ist ebenso eine allgemeine Erscheinung wie die realistische Stichomythie, von der wir einleitend gesprochen haben (s. S. 2 f.). Sie findet sich teils in volksliedmäßigen Gesängen, für die Groß einige griechische Belege gibt, teils in den Anfängen des Dra-

mas, nicht nur innerhalb der griechischen, sondern auch der deutschen Literatur, Groß verweist auf die sogen. Tropen und versus sacerdot. aus den Anfängen des mittelalterlichen Dramas, die wie jene Lieder aus Frage und Antwort bestehen und bei denen Priester und Chor den musikalischen Dialog führen. Ferner macht er auf den noch bei Aeschylus sehr weitgehenden stichomythischen Charakter des Dialoges aufmerksam und vermutet daraus — wahrscheinlich mit Recht — daß auch in den Anfängen des griechischen Dramas, in denen ja ebenfalls wie im deutschen Drama die Musik eine Rolle spielte, der Dialog ursprünglich stichomythisch verlief.

Daraus nun, daß die stichomythische Form — historisch betrachtet — nicht nur in der griechischen, sondern auch in der deutschen Literatur zuerst im Gefolge der Musik auftritt, folgert Groß, daß sie sich aus dem Geiste der Musik heraus entwickelt habe. Aber abgesehen davon, daß wir mit dieser Vermutung wenig für das Verständnis der Stichomythie gewinnen, ist schon der Weg als falsch zu bezeichnen, der ihn zu dieser Hypothese führt. In jenen primitiven Frageszenen nämlich — um solche handelt es sich ja bei den erwähnten Volksliedern wie bei den mittelalterlichen Tropen — sieht er den Keim zu den stichomythischen Frageszenen des entwickelten Dramas und glaubt, daß es auch für die übrigen Arten der Stichomythie — besonders für die Streitszenen — eine solche Vorstufe gegeben habe, die sich nur durch die Ungunst der Überlieferung nicht mehr nachweisen ließe. Der Irrtum, in den er hier verfällt, ist offenbar auf seine formelle Betrachtungsweise zurückzuführen. In der Form zwar stimmen jene Tropen und volksliedmäßigen Gesänge mit den Frageszenen des entwickelten Dramas überein, aber ihr Charakter ist grundverschieden. Das erkennt man am besten aus der Vergleichung solcher Szenen, die wirklich die Fortentwicklung jener primitiven Frageszenen bedeuten. 2 Beispiele mögen dies klar machen:

Faust II, 11604—11: Lemurengesang: einem einzelnen Vorsänger antwortet der Chor.

Lemur (Solo): Wer hat das Haus so schlecht gebaut,
Mit Schaufeln und mit Spaten?
Lemuren (Chor): Dir, dumpfer Gast im hänfnen Gewand,
Ists viel zu gut geraten.
Lemur (Solo): Wer hat den Saal so schlecht versorgt?
Wo bleiben Tisch und Stühle?
Lemuren (Chor): Es war auf kurze Zeit geborgt;
Der Gläubiger sind so viele.

Wagner, Parsifal (3. Akt), Einzug der Gralsritter: Die Stichomythie verläuft in Frage und Antwort zwischen den beiden Halbchören der Ritter. Der 1. Zug betritt mit dem Gral und Amfortas, der 2. mit Titurels Sarge die Bühne. Ihren Abschluß erreicht die Szene, als der Sarg auf den Katafalk niedergesetzt und Amfortas auf das Ruhebett getragen ist. Formal nimmt die Stichomythie durch den Wechsel der Responsionszahl eine Sonderstellung ein: es sind zunächst 2×4, dann 2×2, dann 2×1, endlich 2×3 Verse (vgl. Groß S. 53 f. feierliche Szenen).

1. Zug (mit dem Gral und Amfortas):
Geleiten wir im bergenden Schrein
Den Gral zum heiligen Amte,
Wer berget ihr im düstren Schrein
Und führt ihn trauernd daher?
2. Zug (mit Titurels Sarg):
Es birgt den Helden der Trauerschrein,
Er birgt die heilige Kraft.
Der Gott selbst einst zur Pflege sich gab:
Titurel führen wir her.
1. Zug: Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut
Gott selbst einst beschirmte?
2. Zug: Ihn fällte des Alters tötende Last,
Da den Gral er nicht mehr erschaute.
1. Zug: Wer wehrt ihm, des Grales Huld zu erschauen?
2. Zug: Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.
1. Zug: Wir geleiten ihn heut, denn heut noch einmal
— Zum letzten Male —
Will des Amtes er walten.
2. Zug: Wehe! Wehe! Du Hüter des Heils!
Zum letzten Male
Sei deines Amtes gemahnt!
(Der Sarg ist auf dem Katafalk niedergesetzt, Amfortas auf das Ruhebett getragen.)

In diesen Szenen ist der Charakter des Feierlichen unverkennbar. Dadurch stehen sie den behandelten feierlichen Szenen sehr nahe. Denselben Charakter nun tragen auch jene primitiven Szenen. Das erkennen wir besonders aus dem Vorhandensein der Musik, die, weil sie einen erhöhten Ausdruck darstellt, von vornherein eine gewisse Stimmung und Feierlichkeit mit sich bringt. Im Wesen der übrigen Arten der Stichomythie aber — insbesondere der Streit- und Beredungs- und Frageszenen — fanden wir leidenschaftliche Erregung oder unruhige Spannung, also einen spezifisch dramatischen Charakter, der mit der primitiven Stichomythie und vor allem mit primitiver Musik unvereinbar ist. Die Form ist zwar in beiden Fällen dieselbe, aber sie dient einem verschiedenen Gehalte. Beide stehen auch wohl in innerem Zusammenhang — ihre Berührungspunkte liegen in den feierlichen stichomythischen Szenen — aber die primitive Stichomythie darf nicht als die Urform angesehen werden, aus der sich die Stichomythie des ausgebildeten Dramas entwickelt haben soll. Dieser Annahme steht schon der Umstand entgegen, daß es sich bei der primitiven Stichomythie um eine allgemeine Erscheinung handelt, während die Stichomythie, die wir behandelt haben, etwas spezifisch Griechisches ist. Warum sollte diese Entwicklung denn nur im griechischen Drama eingetreten sein? Ferner trägt die griechische Stichomythie, wie wir gesehen haben, einen von der primitiven Stichomythie durchaus abweichenden Charakter, und selbst wenn wir ausschließlich die Form betrachten, für die häufigste Art der Stichomythie jedenfalls, die Beredungsszenen[1]), läßt sich eine solche Vorstufe, wie sie Groß für die Frageszenen ge-

1) Wenn Aristophanes einige Belege für Streitszenen mit Musik bietet (s. Groß a. a. O., S. 99), so können sie doch nicht im Ernst als ein paar glückliche Überreste ursprünglich stichomythischer Streitszenen betrachtet werden. Denn die Begleitung der Musik soll hier nichts als das Burleske der Wirkung erhöhen.

funden zu haben glaubt, nicht nachweisen. Denn wenn auch im griechischen Drama ursprünglich aller Dialog stichomythisch verlaufen sein mag, so müßte man doch nicht nur die entwickelte Stichomythie, sondern auch alle übrigen Bestandteile des Dialoges aus dieser primitiven Stichomythie entstanden denken. Aber in Wirklichkeit sind primitive und entwickelte Stichomythien selbständigen Ursprungs, und zwar bildet sich die letztere erst bei fortgeschrittener Entwicklung des Dialoges an den Stellen, wo die innere Nötigung der Situation ihre Form verlangt, wie wir es bei Betrachtung ihres Wesens gezeigt haben.

Eine Entwicklungslinie des dramatischen Dialogs im Groben würde etwa so aussehen: 1. musikalische Stichomythie (Tropen und versus sacerdot. z. B.), 2. gesprochene Stichomythien, die den musikalischen Charakter des Feierlichen noch bewahrt (so teilweise noch Aeschylus), 3. ausgebildeter Dialog, der im griechischen Drama selbständig aus sich heraus an erhöhten Momenten eine Stichomythie entwickelt, die sich mit jener primitiven zwar in der Form vergleichen läßt und sich mit ihr in den feierlichen Szenen berührt, aber nicht aus ihr entstanden zu denken ist. da sie einen ganz anderen Charakter trägt.

Parallelisierung.

Eine Art der Stichomythie, die in mannigfacher Beziehung eine Sonderstellung einnimmt, bleibt uns noch übrig zu behandeln. Sie steht im Gegensatz zu den Streit- und Beredungs- und Frageszenen. Während jene die Form der Gegenübersetzung (Behauptung — Gegenbehauptung, Frage — Antwort)[1]) zeigen, handelt es sich bei ihr um Parallelisierung. Diese besteht darin,

1) Die Zweizahl der Sprecher ist bei diesem Verhältnis die Regel; wo sie überschritten wird, z. B. Loh., Sophonisbe III, 1—47; Schillers Jungfrau 1379—1410; Piccolomini V, 192—209; Lager 396—413, treten mehrere Personen zu einer Partei zusammen und lösen sich in der Entgegnung ab, und zwar in der Weise, daß die Form der Gegenübersetzung (Behauptung — Gegenbehauptung) gewahrt bleibt.

daß der Dichter eine Reihe von Personen, deren Stellung zu einer bestimmten Sache charakterisiert werden soll, je einen oder mehrere Verse sprechen läßt. Weicht die Stichomythie hierin formal von den bisher behandelten Arten ab, so liegt ein wesentlicher Unterschied darin, daß für sie eine besondere seelische Affektion, wie sie bisher in stärkerem oder schwächerem Grade bei der Stichomythie vorhanden war, nicht erforderlich ist. Sie kann auch dort eintreten, wo die Situation keinerlei erhöhte Spannung mit sich bringt. Ihre Form besitzt also keine innere Stütze, sondern maßgebend für den Umfang der Stichomythie ist die Zahl der in Frage kommenden Personen. Dem antiken Drama mit seinen 2—3 Schauspielern ist diese Art der Stichomythie noch fremd.

Als Überleitung zu dieser Parallelisierung kann eine Stichomythie dienen, die sich in 2 Fällen bei Schiller findet und die man als dramatische Parallelisierung bezeichnen kann. Die Situation ist beidemal die, daß 2 Personen auf eine Sache zu sprechen kommen, die sie erregt, über die sie aber nicht entgegengesetzter Meinung sind wie in den Beredungsszenen, in der sie vielmehr so übereinstimmen, daß sie sich das Wort aus dem Munde nehmen und denselben Gedanken abwechselnd näher ausführen. Es handelt sich dabei also nicht um eine Parallelisierung von Personen — die Zweizahl bleibt, wie man sieht, gewahrt — sondern von Gedanken; außerdem beruht sie wie die übrigen Arten der Stichomythie auf einer erhöhten Spannung.

Braut v. Messina 490—501 (innerhalb der Versöhnungsszene, s. S. 17): Manuel und Cesar messen die Schuld an ihrer Entzweiung ihren Dienern bei.

Cesar (lebhaft): So ists, die Diener tragen alle Schuld!
Manuel: Die unser Herz in bitterm Haß entfremdet.
Cesar: Die böse Worte hin und wieder trugen.
Manuel: Mit falscher Deutung jede Tat vergiftet.
Cesar: Die Wunde nährten, die sie heilen sollten.
Manuel: Die Flamme schürten, die sie löschen konnten.

Cesar: Wir waren die Verführten, die Betrognen!
Manuel: Das blinde Werkzeug fremder Leidenschaft!
Cesar: Ists wahr, daß alles andre treulos ist —
Manuel: Und falsch! Die Mutter sagts, du darfst es glauben!
Cesar: So will ich diese Bruderhand ergreifen —
(Er reicht ihm die Hand hin.)
Manuel (ergreift sie lebhaft):
Die mir die nächste ist auf dieser Welt.
(Beide stehen Hand in Hand und betrachten einander eine Zeitlang schweigend.)

Wallensteins Lager 65—70: Wachtmeister und Trompeter ziehen aus der Ansammlung von Generälen im Lager den Schluß daß sich etwas Besonderes vorbereitet.

Trompeter: Ja, es ist wieder was im Werke.
Wachtmeister: Die Herrn Generäle und Kommandanten.
Trompeter: Es ist gar nicht geheuer, wie ich merke.
Wachtmeister: Die sich so dick hier zusammenfanden —
Trompeter: Sind nicht für die Langweil herbemüht.
Wachtmeister: Und das Gemunkel und das Geschick —
(Fortsetzung des Gesprächs im gewöhnlichen Dialog.)

Im Unterschied von dieser dramatischen Parallelisierung haftet der Parallelisierung von Personen leicht etwas Trockenes an, weil es ihr an einem bestimmten Ethos mangelt. Der Ausgangspunkt der Stichomythie ist in diesem Fall entweder ein besonderer Vorschlag oder Vorgang, zu dem die einzelnen Personen sich äußern, oder eine Frage, die jeder einzelne einer Reihe von Personen zu beantworten hat.

Faust 4939—46: Die Urteile des Schatzmeisters, Marschalks, Kanzlers und Heermeisters auf Mephistos Anerbieten, Geld zu beschaffen, sind in je 2 Versen zusammengestellt:

(Mephisto: — Das alles liegt im Boden still begraben,
Der Boden ist des Kaisers, der solls haben.)
Schatzmeister: Für einen Narren spricht er gar nicht schlecht,
Das ist fürwahr des alten Kaisers Recht.
Kanzler: Der Satan legt euch goldgewirkte Schlingen,
Es geht nicht zu mit frommen, rechten Dingen.
Heermeister: Der Narr ist klug, verspricht, was jedem frommt;
Fragt der Soldat doch nicht, woher es kommt.

Marschalk: Schafft' er uns nur zu Hof willkommne Gaben,
Ich wollte gern ein bischen Unrecht haben.

Faust 6143—54: Der Kaiser beschenkt Herren seines Hofes mit dem von Mephisto beschafften Papiergeld, indem er dabei zu wissen verlangt, auf welche Weise jeder sein Geld anzulegen gedenkt:

Kaiser: Beschenk ich nun bei Hofe Mann für Mann,
Gesteh er mir, wozu ers brauchen kann.
Page: Ich lebe lustig, heiter, guter Dinge.
Ein anderer[1]): Ich schaffe gleich dem Liebchen Kett und Ringe.
Kämmerer: Von nun an trink ich doppelt bessre Flasche.
Ein anderer: Die Würfel jucken mich schon in der Tasche.
Bannerherr: Mein Schloß und Feld, ich mach es schuldenfrei.
Ein anderer: Es ist ein Schatz, den leg ich Schätzen bei.
Kaiser: Ich hoffte Lust und Mut zu neuen Taten;
Doch wer euch kennt, der wird euch leicht erraten.
Ich merk es wohl: bei aller Schätze Flor,
Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor.

Tell 1359—67: Bei der Beratung auf dem Rütli über die Verhaltungsmaßregeln, die bei Abschüttlung des fremden Joches zu ergreifen sind, fordert Walter Fürst diejenigen, die einem Herrn unterstellt sind, auf, ihrer Pflicht weiter nachzukommen. Hier liegt eine Verbindung der beiden Formen der Gegenübersetzung (der Gliederung der Stichomythie zu 2 Versen) und der Parallelisierung vor:

W. Fürst: Wer einen Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß.
Meier: Ich trage Gut von Österreich zu Lehen.
W. Fürst: Ihr fahret fort, Östreich die Pflicht zu leisten.
J. v. Weiler: Ich steure an die Herrn von Rappersweil.
W. Fürst: Ihr fahret fort zu zinsen und zu steuern.
Rösselmann: Der großen Frau zu Zürch bin ich vereidet.
W. Fürst: Ihr gebt dem Kloster, was des Klosters ist.
Stauffacher: Ich trage keine Lehen als des Reichs.
W. Fürst: Was sein muß, das geschehe, doch nicht drüber.

Faust 6453—6548: es handelt sich um die S. 27 behandelte Aktionsszene. Auch bei ihr finden sich gern Parallelisierung und Gegenübersetzung in der Weise vereinigt, daß bei den Urteilen der Hofgesellschaft über die vorgeführte

---

1) Hier ist eine Ordnung der Verse zu zweien in der Weise erstrebt, daß die Personen zu zweien geordnet sind: 2 Pagen, 2 Kämmerer, 2 Bannerherrn.

Pantomime (Raub der Helena) die Gegensätze der Ansichten hervortreten. Ich zitiere einen Teil der Szene, V. 6462—72:

Dame: Er setzt sich nieder, weichlich, angenehm.
Ritter: Auf seinem Schoße wär' Euch wohl bequem?
Andre: Er lehnt den Arm so zierlich übers Haupt.
Kämmerer: Die Flegelei, das find ich unerlaubt!
Dame: Ihr Herren wißt an allem was zu mäkeln.
Derselbe: In Kaisers Gegenwart sich hinzuräkeln.
Dame: Er stellt's nur vor! Er glaubt sich ganz allein.
Derselbe: Das Schauspiel selbst, hier sollt es höflich sein.
Dame: Sanft hat der Schlaf den Holden übernommen.
Derselbe: Er schnarcht nun gleich; natürlich ist's, vollkommen.

3. Einsatz und Abschluss der Stichomythie.

Nachdem wir die verschiedenen Arten der Stichomythie kennen gelernt, die sich abgesehen von der Parallelisierung aus der Verschiedenheit der der Stichomythie zugrundeliegenden Gemütsbewegung ergaben, erfordert das Problem des Einsatzes und Abschlusses der Stichomythie, auf das wir schon andeutungsweise einzugehen Gelegenheit hatten, eine genauere Erörterung. Wir fanden bei den Beredungsszenen in der Regel einen Vorschlag, bei den Frageszenen eine Nachricht als Ausgangspunkt der Stichomythie. Nun fragen wir, wie ist allgemein die Technik des Einsatzes und Abschlusses?

Einsatz der Stichomythie.

Auf welche Weise wird zunächst die Spannung hervorgerufen?

Am einfachsten liegen die Verhältnisse da, wo der Ausgangspunkt der Stichomythie ein bestimmtes Ereignis ist, wie der Eintritt der Sorge in dem unserer Untersuchung zugrundegelegten Faustbeispiel. Mit einem solchen Spannung erregenden Vorgang, Beatricens Erwachen aus der Ohnmacht, setzt auch die Aktionsszene in der Braut von Messina (s. S. 26) ein. Epimeleias Angstgeschrei bildet den Ausgangspunkt der Aktionsszene in der Pandora (s. S. 27).

Gryphius hat z. B. in Cardenio einen solchen Einsatz: IV, 347: Cardenio entdeckt Celinde nachts in einer Gruft und ist über das Zusammentreffen an diesem Orte aufs äußerste erstaunt ('O Gott, was find ich! ... Ist dies Celinde. will mich ein Gespenst erschrecken?'). Ein

bezeichnender Fall liegt auch in Lohensteins Ibrah. Sult. (I, 1) vor, wo der Sultan plötzlich und unerwartet in das Schlafzimmer der Sisigambis eindringt (vgl. S. 23 'Hilf Himmel, wer erbricht uns unser Schlafgemach?'). Man vergleiche eine ähnliche Situation in demselben Drama II, 387 (vgl. S. 23): das unvermutete Auftreten einer Kupplerin jagt einem jungen Mädchen, deren Liebe der Sultan gewinnen will, Schrecken ein. ('Hilf Gott! — Sie hat für mich nicht Ursach zu erschrecken'.)

Mit Vorliebe tritt die stichomythische Form im Anschluß an eine Nachricht oder an einen Vorschlag auf, die geeignet sind, Erregung hervorzurufen.

Catharina V, 274: der Gesandte, der gekommen war, Schritte zur Befreiung der Königin zu unternehmen, erfährt den Tod Catharinens (V. 273 f. Wir wünschten, möcht' es sein, euch diese Frau zu geben. — Wie? Warum mag's nicht sein? — Sie ist nicht mehr bei Leben).

Cardenio II, 165: Celinde ist entsetzt über den Vorschlag der Zauberin (V. 163 'Wie leicht ist Sarg und Brust eröffnet bei der Nacht!'), für die Zubereitung eines Liebestrankes einem Toten das Herz zu rauben ('Die Augen starren mir').

Cleopatra I, 833—70: die Stichomythie setzt ein im Anschluß an die dem Antonius von Augustus überbrachten Forderungen, die der erstere als unannehmbar ablehnt (833—35: Ägyptens ganzes Reich dem Kaiser räumen ein, Octaviens Gemahl, ein Freund des Kaisers sein, Den König Artabas auf freie Füße stellen?).

Im klassischen Drama ist für Streit- und Beredungsszenen der Anschluß der Stichomythie an einen Plan oder Vorschlag das Gewöhnliche.

Wallenst. Tod 3099—3135: Thekla:
Laß uns auf Mittel denken zu entfliehn.

Tasso 1725—42: Leonore:
Es wär' am besten, dächt ich, Tasso reiste
Auf eine Zeit von hier.

Jungfrau 1376 ff. (s. S. 43): Isabeau:
Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer,
Ich will das eure führen, ich will euch
Statt einer Jungfrau und Prophetin sein.

Wallenst. Tod 2697—2727: Buttlers Plan, Wallenstein zu ermorden, 2695 f. Und ist der Lebende nicht zu bewahren, so ist der Tote uns gewiß. Gordon: Versteh ich Euch? Gerechter Gott! Ihr könntet!

Maria Stuart 1868—1880: Mortimers Entschluß, Maria mit Gewalt zu befreien.

Natürl. Tochter 1816—43: Der von der Hofmeisterin gemachte Vorschlag einer Heirat des Gerichtsrats mit Eugenie.

Bei Frageszenen bildet eine Nachricht in der Regel den Ausgangspunkt.

Braut 737—89: der Chor erfährt von Manuels Liebe zu der geheimnisvollen Unbekannten.

1591—1616: Diego bringt die Nachricht vom Raube Beatricens. Der Eindruck, den die Nachricht macht, zeigt sich darin, daß 'Isabella bleich und zitternd auf einen Sessel sinkt'. Eine Stichomythie, der dieselbe Basis zugrunde liegt, folgt gleich darauf 1630—43. Des Dichters szenische Bemerkung am Anfang dieser Stichomythie ('Don Manuel, aus einer tiefen Zerstreuung erwachend, wendet sich beunruhigt zu Diego') zeigt die für die Frageszenen charakteristische unruhige Spannung sehr deutlich.

1859—70: Beatrice erfährt, daß die Fürstin Manuels und Cesars Mutter ist.

2466—72: Cesar vernimmt, daß Beatrice seine Schwester ist.

Cesar (erstaunt): Wen, Mutter, sagst du, hab ich dir gesendet?
Isabella: Sie mein ich, die du vor dir siehst, die Schwester.

Nicht immer aber braucht der Einsatz an ein bestimmtes Ereignis, einen Vorschlag oder eine Nachricht geknüpft zu sein wie in den behandelten Fällen. Die Spannung, die erforderlich ist für das Auftreten der Stichomythie, kann sich auch allmählich entwickeln. In diesem Falle setzt die Stichomythie dann ein, wenn die Spannung zwischen beiden Sprechern genügend stark geworden ist, um die charakteristische stichomythische Form zu rechtfertigen. So bildet den Ausgangspunkt der Streitszene Phorkyas-Chor (Faust II, 8810—25 s. S. 16) ein besonders starkes Scheltwort der Phorkyas, die sich schon von ihrem Auftreten an dem Chor gegenüber feindlich verhalten hatte (V. 8809 'schnatterhafte Gänse').

In der Regel genügt für solche Fälle das Auftreten einer jener stilistischen Formen, wie sie die Stichomythie liebt (s. darüber S. 57 f.), z. B. einer Sentenz:

Piccol. 188 ff.:
Die Menschen . . .
. . . finden sich in ein verhaßtes Müssen
Weit besser als in eine bittre Wahl'.
Lohenst. Cleopatr. I, 316:
Ein schlechter Zufall kann oft größten Notstand mindern;

oder eines prägnant geprägten Ausdrucks:

Iphig. 1643:
Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du,
vgl. Cleop. I, 696 f.

oder endlich einer rhetorischen Frage:

Gryph. Leo Armenius I, 432 ff.:
Hätt ihn Justinian getreten je mit Füßen?
Hätt er die Bulgarei zu seinem Heil bewegt,
Wenn er die zarte Faust sanft in den Schoß gelegt?

Einsatz der Stichomythie mit Szenen- oder Aktanfang. (Renaissancedrama.)

Auffällig häufig sind bei Gryphius und Lohenstein solche Fälle, in denen Akte oder Szenen gleich stichomythisch einsetzen. Darin liegt eine technische Ungeschicklichkeit. Denn wie ein Berg erst dann recht zur Geltung kommt, wenn das ihn umgebende Gelände niedrig ist, so tritt die für das Auftreten der Stichomythie notwendige Erhöhung der Spannung oder leidenschaftliche Erregung am wirksamsten dann in die Erscheinung, wenn sie sich aus einem im übrigen ruhig verlaufenden Dialog abhebt.

Es ist ja möglich, daß die Situation, mit der eine Szene eröffnet wird, in sich so viel Spannkraft birgt, daß sich aus ihr eine innere Berechtigung für das Auftreten der stichomythischen Form an dieser Stelle ergibt, wie in dem angeführten Beispiel aus Loh. Ibrah. Sult. (I, 1, Stichomythie s. S. 23), wo das Stück damit beginnt, daß Ibrahim in das Schlafzimmer der Sisigambis eindringt.

Aber in der Regel sehen wir in solchen Fällen die Spannung nicht plötzlich eintreten oder sich vor unsern Augen entwickeln, sondern diese wird als bestehend an-

genommen. Dann enthält der erste Vers der Stichomythie nur eine notdürftige Angabe zur Orientierung über die Lage, in der wir uns befinden. Die gewöhnliche Form für diese abrupte Art der Einführung in die Situation ist die mit 'so' eingeleitete rhetorische Frage:

z. B. Epicharis V, 1: 'So läßt uns Seneca in Not, sich in Gefahr?' oder Ibrah. Sult. V, 1: 'So fleht die Mutter dich, mein Kind, vergebens an?' vgl. Agrippina V, 485; Cleopatra II, 481; Epicharis II, 311; Carl Stuart III, 655.

Bisweilen fängt eine neue Szene oder ein Akt sogar stichomythisch an, wenn die Spannung noch nicht eingetreten ist, sondern sich erst vorbereitet. Dann setzt die Stichomythie etwa mit einer Frage ein:

Cleopatra IV, 1: 'Was ist die Heimlichkeit, die du uns willst entdecken' oder Ibrah. Sult. III, 1: 'Was hat denn Kiosem bei uns zu bringen an?'

oder mit einer bloßen Begrüßung der auftretenden Personen:

Carl Stuart V, 15: 'Viel Glücks!' — 'Ich sag ihm Dank. Wie schau ich ihn so früh?' Ähnlich Cleopatra IV, 393: Die Götter geben ihr, Durchlauchste, Fried und Leben!'; vgl. auch Agrippina II, 327.

Schiller hat sich nur einmal gestattet, eine Stichomythie an den Anfang einer Szene oder eines Aktes zu stellen, nämlich die Streitszene der beiden Chöre in der Braut v. Messina (s. S. 16). In diesem Falle ergibt sich die Erregung des Augenblicks aber aus der Situation, in der sich beide Sprecher gegenüberstehen und auf die der Dichter durch eine vorangestellte szenische Bemerkung ausdrücklich hinweist: 'Der Chor des Don Manuel kommt in festlichem Aufzuge . . . der Chor des Don Cesar will ihm den Eintritt verwehren'.

In Goethes 'Natürlicher Tochter' 425—48 (Stichomythie s. S. 18) setzt ein stichomythisches Gespräch zwischen Eugenie und ihrem Vater, dessen Gegenstand der König ist, unmittelbar nach dessen Abgang, ein. Auch hier erhebt sich die Stichomythie ohne weiteres aus der betreffenden Situation: sie wird hervorgerufen durch den

Eindruck, den der Charakter des Königs und das Gespräch mit ihm auf den Herzog und Eugenie gemacht hat.

Abschluß der Stichomythie.

Wie der Beginn der Stichomythie zurückzuführen ist auf das Einsetzen einer seelischen Affektion, so bedeutet der Abschluß der Stichomythie die Lösung der inneren Spannung.

Er kann innerlich und äußerlich begründet sein. Das erste ist der Fall, wenn die Spannung auf natürlichem Wege, aus der betreffenden Situation heraus zum Abschluß kommt. Die zweite Möglichkeit liegt z. B. vor, wenn die Stichomythie durch das Hinzutreten einer dritten Person abgebrochen wird. Daß dies die kunstlosere, technisch ungeschicktere Art ist, leuchtet sofort ein. Sie ist in ähnlicher Weise wie das unvermittelte Einsetzen der Stichomythie bei Gryphius und Lohenstein sehr häufig, ein Beweis wieder für ihre mangelhafte Technik und das geringe Verständnis, das sie der Stichomythie entgegengebracht haben.

Aus der betreffenden Situation heraus erreicht die Stichomythie ihren Abschluß, wenn die Lösung der Spannung in einem bestimmten Ereignis zum Ausdruck kommt, das sich als Folge jener Spannung ergibt. Die leidenschaftliche Erregung, die sich während des Wortgefechts angesammelt hatte, kann sich z. B. in einem Kampf mit wirklichen Waffen Luft machen, wie es in den Streitszenen im Tasso (s. S. 17) und in der Braut v. Messina (s. S. 16) der Fall ist, oder wie es Sophonisbe III, 229 (s. S. 21) geschieht und Papinian II, 264 (s. S. 21), wo zum Schluß Bassian den Geta ersticht.

Die Stichomythie kann auch, weil eine Überspannung eingetreten war, mit der physischen Erschöpfung des einen Sprechers enden, wie die Folterungsszene der Epicharis mit der Ohnmacht der Heldin (III, 591: 'Sie fällt in Ohnmacht') oder die Erzählungsszene im Faust (s.

S. 29) mit der Ohnmacht Helenas (V. 8881: 'sinkt dem Halbchor in die Arme').

Einen Ausgang entgegengesetzter Art zeigt die Versöhnungsszene der Braut von Messina (s. S. 17), die mit der Umarmung der Brüder abschließt (V. 524 Manuel: Wir sind nicht mehr getrennt, wir sind vereinigt [er eilt in Cesars Arme]). Denselben Abschluß hat die Aktionsszene der Braut (s. S. 26 f.: V. 2228 'Beatrice sinkt an Isabellas Brust') und eine Beredungsszene im Tell (s. S. 19: V. 329 'Stauffacher stürzt in Gertruds Arme').

Das Streben, den Abschluß der Stichomythie durch äußere Handlung wirksam hervortreten zu lassen, ist vor allem bei Schiller zu beobachten.

Frageszene in der Jungfrau 1127 (s. S. 33): 'alle anwesenden Ritter erregen ein Getöse mit ihren Lanzen und Schilden und geben Zeichen des Muts'; Beredungsszene in Wallensteins Tod 2728 ff. (s. S. 19): Buttler zieht das Manifest hervor, daß den Befehl enthält, sich Wallensteins zu bemächtigen; feierliche Szene im Tell V, 1147 (s. S. 36): Abstimmung, 'alle heben die rechte Hand auf'; Wallensteins Lager 413 (Stichomythie S. 20): 'Wachtmeister tritt gravitätisch herzu, dem Rekruten die Hand auf die Blechhaube legend'.

Aus Gryphius' Dramen führe ich zwei hierhergehörige charakteristische Beispiele an.

Catharina IV, 238—40 (Stichomythie s. S. 23): ein Rat des Schahs überreicht der gefangenen Catharina ihr Todesurteil;

Papinian V, 277: Bassian läßt Papinian triumphierend das abgeschlagene Haupt seines (Papinians) Sohnes zeigen.

Von einer eigentlichen Lösung der Spannung kann man vor allem beim Abschluß der Frageszenen reden, deren Ziel es ist, etwas in Erfahrung zu bringen.

Tell 74—80: Schweizer erfahren, daß Baumgarten den Wolfenschießen erschlagen.

Ruodi: Warum verfolgen Euch die Reisigen?
Baumgarten: Erst rettet mich, und dann steh ich Euch Rede.
Werni: Ihr seid mit Blut befleckt, was hat's gegeben?
Baumgarten: Des Kaisers Burgvogt, der auf Roßberg saß —
Kuoni: Der Wolfenschießen! Läßt Euch der verfolgen?

Baumg.: Der schadet nicht mehr, ich hab ihn erschlagen.
Alle (fahren zurück):
Gott sei Euch gnädig! Was habt Ihr getan?

Catharina II, 31—48 (vgl. auch Papinian III, 246), ein bezeichnender Fall: der Name Catharinens, auf den die ganze Stichomythie hinzielte, bildet wirkungsvoll ihren Abschluß.

Iphigenie 1003 ff. (Stichomythie s. S. 32): Orest erzählt den Tod seiner Mutter (längere Rede).

Braut 778 ff. (Stichomythie s. S. 32): Manuel gesteht (in einer längeren Rede), daß er Beatrice geraubt hat.

Eine Mitteilung bildet einmal auch den Schluß einer Beredungsszene bei Schiller:

Braut 1816 ff. (Stichomythie s. S. 20): Manuel gibt sich Beatrice als Fürst Messinas zu erkennen.

Innerlich wohlbegründete Abschlüsse, wie es die bisher behandelten waren, gehören bei Gryphius und Lohenstein zu den Ausnahmen. Bei der überaus starken Verwendung, die die Stichomythie bei ihnen erfahren hat, kann es nicht Wunder nehmen, daß sich sehr häufig rein äußerliche Abschlüsse finden, wenn nicht einfach die Stichomythie ohne besonders markierten Abschluß in gewöhnlichen Dialog übergeht. Als die beiden Hauptfälle kommen hier in Betracht: das Abbrechen der Stichomythie vonseiten des einen Sprechers oder das Aufhören der stichomythischen Form infolge des Auftretens einer neuen Person.

Die erste Erscheinung kann entweder in der Form auftreten, daß der eine Sprecher entschieden die weiteren Bemühungen des Gegners, ihn zu überreden, ablehnt.

Sophonisb. V, 373: 'Setzt mir nicht ferner zu';

Epicharis IV, 520: 'Es sterbe Seneca, spar also Rat und Bitten';

Papinian IV, 185 f.: 'Von hier, wir können selbst mit uns zu Rate gehn, | weil Rät in ihrem Wahn nur gar zu viel verstehen'

oder sich für überstimmt erklärt:

Sophonisb. II, 420: 'ich darf, mein Schutzgott, dir nun nicht mehr widersprechen'

oder endlich die Stichomythie endet unentschieden:

Cathar. I, 162: 'es gehe nun, wie es geh', dies Licht wirds mit sich bringen', d. h. dieser Tag wird die Entscheidung herbeiführen; III, 256: 'doch laß uns etwas Ruh, uns fällt was sonders ein'.

Bezeichnenderweise hat auch Goethes wenig dramatische Technik einige derartige Fälle aufzuweisen, in denen die Stichomythie von der einen Person abgebrochen wird.

Natürl. Tochter 448: 'Wo sind wir hingeraten?'

1844 f.: 'O laß uns Edler, glücklich Aufgefundner, vergebne Worte nicht bedenklich wechseln'.

Pandora 595: 'Zu widersprechen meid ich'.

649: 'O rufe mir nicht jene Hüllepracht hervor!'

Tasso 1741 f.: 'Entschlossen bin ich nicht, allein es sei, wenn er sich nicht auf lange Zeit entfernt.

Iphigenie 1450: 'Ich gebe nach, wenn du nicht säumen willst'.

Am äußerlichsten ist der Abschluß da, wo die Stichomythie infolge des Auftretens einer neuen Person abgebrochen wird. Sie schließt dann gerne mit einem Hinweis auf die neu auftretende Person, z. B.:

Carl Stuart III, 53: Halt! Hewlet kommt!

Papinian II, 161: 'Halt an! Er kommt mit der, die ihm den Wahn eingibt'.

Cleopatra IV, 469: 'August kommt. Dieser wird mehr als wir Rates wissen'.

Papinian I, 257: das Wortgefecht zwischen Papinian und einem Kämmerer wird von der Gemahlin des ersteren unterbrochen.

Ibrah. Sult. I, 173: Kirsem, die Mutter des Sultans, unterbricht die Szene zwischen Ibrahim und Sisigambis 'Was hat der Fürst hier vor? — Er spinnet Notzucht du'.

Cleopatra IV, 242 erfolgt der Abschluß so, daß eine 3. Person mit in die Unterredung hineingezogen wird, die schon anwesend war, aber nicht an dem Wortgefecht teilnahm[1]) ('Was meint Mäcenas denn, kann er den Ratschlag

1) Für Streit- und Beredungsszenen ebenso wie für Frageszenen ist die Zweizahl der Personen Regel; wo sie überschritten wird, handelt es sich um 2 Parteien, deren einzelne Mitglieder sich in der Entgegnung ablösen, s. darüber S. 41 (Anm.).

preisen?'); die Unterredung geht dann in gewöhnlichem Dialog weiter.

Einzelne Fälle, in denen bei Goethe und Schiller die Stichomythie durch die Dazwischenkunft eines Dritten zum Abschluß kommt, zeigen im Gegensatz zu den obigen Beispielen eine innere Berechtigung.

Piccolom. 192—209 (s. S. 18): Buttler übernimmt in dem Streit Illo Isolani — Questenberg mit einer längeren Rede die Vermittlung.

Faust 8824 f. (Stichomythie s. S. 16): Helenas Einmischung macht der Schimpfszene Phorkyas — Chor ein Ende: 'Nicht zürnend, aber trauernd schreit ich zwischen euch, verbietend solchen Wechselstreites Ungestüm'.

Pandora V. 427 f. (Stichomythie s. S. 27): Prometheus' Dazwischentreten hindert Phileros an der weiteren Verfolgung Epimeleias: 'Zurück, Unselger! Töricht Rasender zurück! Phileros, bist du's? Unbändger, dies Mal halt ich dich'. (Er faßt ihn an.)

Faust 9419 ff. (Stichomythie s. S. 36): Der heftige Eintritt der Phorkyas, der das erste Beisammensein Fausts und Helenas (feierl. Szene) stört, dient als Constrastwirkung: Phorkyas (heftig eintretend)

Buchstabiert in Liebesfibeln,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebet fort im Grübeln,
Doch dazu ist keine Zeit usw.

4. Form der Stichomythie.

Bisher haben wir die Stichomythie von inneren Gesichtspunkten aus betrachtet, die auch bei der bisher allein untersuchten griechischen Stichomythie noch nicht in dieser Weise geltend gemacht worden sind. Nun haben wir unser Augenmerk noch auf die Eigentümlichkeiten des Stils und der metrischen Form der Stichomythie zu richten, also jene formal-stilistische Betrachtungsweise anzuwenden, auf die man sich bisher im allgemeinen bei der Stichomythie beschränkt hat und auf die ebenfalls von unseren Ergebnissen aus neues Licht fallen wird.

Der Stil der Stichomythie.

Der Stil ergibt sich mit Notwendigkeit aus dem inneren Wesen der Stichomythie, von dessen Darlegung wir ausgegangen sind. Als Hauptkennzeichen haben wir schon seine Kürze und Knappheit kennen gelernt. Sie erklärte sich folgendermaßen. Die Spannung des Augenblicks, die sich aus einer bestimmten Situation ergibt, welche geeignet ist, eine seelische Erregung in beiden Sprechern hervorzurufen, erzeugt für eine bestimmte Zeit — bis nämlich mit dem Abschluß der Stichomythie die Lösung der Spannung erreicht ist — eine gesteigerte Tätigkeit des Geistes, die dazu befähigt, in einem Minimum von Zeit ein Maximum von Gedanken zur Klärung oder Überwindung der Situation zum Ausdruck zu bringen. Daraus folgt einerseits die Schnelligkeit des Sprechtempos der Stichomythie

und andrerseits die Kürze und Knappheit ihres Ausdrucks.

Wir haben jetzt zu untersuchen, auf welche Weise sich diese Kürze äußert. Wir werden zunächst die einzelnen Verse für sich betrachten und dann ihr Verhältnis untereinander erläutern.

Aus den folgenden Betrachtungen wird vor allem die rhetorische Wirkungsmöglichkeit der Stichomythie klar werden. Denn die Redeformen, die die Stichomythie bevorzugt, wie z. B. Sentenz und Antithese, sind rhetorische Wirkungsmittel allgemeiner Bedeutung, auf deren Verwendungsmöglichkeit Gryphius' und Lohensteins Vorliebe für die Stichomythie hauptsächlich zurückzuführen sein wird.

Die für die Stichomythie charakteristische Kürze des Ausdrucks ist auf zweierlei Weise möglich; sie ergibt sich entweder von selbst wie bei der Frage und beim Ausruf, oder sie wird mit Bewußtsein erstrebt, wie es z. B. bei der Sentenz der Fall ist. Man kann, wenn man die Analogie aus der Metrik gestatten will, natura und positione kurzen Ausdruck unterscheiden. Beide Fälle kommen für die Stichomythie in Betracht. Wir werden sehen, wie sie teilweise ineinander übergehen, insofern sich die rhetorische Frage gern dem Ausruf nähert und dieser wieder seiner Natur nach zum prägnanten Ausdruck hindrängt, der als eine allgemeinere Form der sentenziösen Redeweise aufzufassen ist.

Die Frage spielt naturgemäß die größte Rolle in Frageszenen, bei denen ein näheres Eingehen auf sie nicht erforderlich ist. In Streit- und Beredungsszenen nimmt sie gewöhnlich den Charakter der rhetorischen Frage an. Als solche bringt sie die Stärke der Überzeugung des Sprechers zum Ausdruck, der den Gegner eben durch ihre Formulierung als rhetorische Frage, d. h. eine Frage, auf die keine Antwort nötig ist, zu überstimmen hofft. In dieser Form ist sie bei Gryphius und Lohenstein sehr beliebt:

Carl Stuart III, 589—625:

2. Graf: Man heilt zuweilen nicht als nur durch Brand und Eisen.
1. „ : Heißt dies das Reich geheilt, wenn nun kein Reich zu weisen?
2. „ : Besteht das Reich denn nur in einer Fürsten Macht?
1. „ : In Fürst und Untertan und der mit Fürsten wacht.
2. „ : Wem hat man diese Wach in Britten je befohlen?
1. „ : Wem ist das Parlament in Albion verholen?
2. „ : Dies, wenn der König hin, setzt andre König ein.
1. „ : Wer greift den König an? Wer kränket die Gemein?
2. „ : Hat ein und ander Haus nicht Stuarts Tod beschlossen?
1. „ : Hat ein und ander Haus der Freiheit itzt genossen?
2. „ : Zeucht man der Häuser Recht bei jemand in Verdacht?
1. „ : Ist ein und ander Haus nicht längst zunicht gemacht?

usw. usw.

Man vgl. auch Carl Stuart III, 665—784 (besonders im Anfang); Cleopatra I, 896—919, 956—1035; Ibrah. Sult. I, 145—172 (in 27 Versen 8 rhetor. Fragen, nämlich 147 f., 149, 154, 156, 157, 165, 169, 171).

Was den Inhalt der rhetorischen Fragen betrifft, so kann man solche unterscheiden, die den Zweck eines Einwurfes haben z. B.:

Cathar. I, 173 'Liebt Ihre Majestät denn nur der Glieder Pracht?' oder IV, 197 'Traut sie so sehr auf den, der sie bisher verlassen?'

und solche, die mehr Verzweiflung ausdrücken, z. B.:

Cathar. IV, 339 'Hilf, Jesus, hilf, soll dies nun unser Heimzug sein?' 337 'Ach, hat uns Reußen dies, hat Pers uns dies versprochen?'

Wie sich die rhetorische Frage einerseits dem Ausruf, andrerseits der Sentenz nähern kann, sieht man z. B.:

Cathar. I, 150 'Was bringt durch Gaben man bei Fürsten nicht zu wegen?'

Bei Goethe und Schiller findet sich die Frage innerhalb der Streit- und Beredungsszenen nur vereinzelt, z. B.:

Natürl. Tochter 425—48 nur V. 431: 'Wer ist so hart, sich ihm zu widersetzen?'; Braut v. Messina 1708—40 (Stichomythie s. S. 16: 'Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten?' und V. 1720: 'Find ich dich überall auf meinen Wegen?'; V. 1722 f.: 'Was hast du hier zu horchen und zu hüten? — Was hast du hier zu fragen, zu verbieten?'

Eine Ausnahmestellung nimmt die Stichomythie Natürl. Tochter 1816—45 (s. S. 19) ein, eine Beredungsszene, die reich ist an einfachen sowohl wie an rhetorischen Fragen.

Der Ausruf als solcher zeigt ebenso wie die rhetorische Frage die besondere seelische Affektion des Sprechers. Er tritt aber bei Gryphius und Lohenstein innerhalb der Stichomythie seltener auf, weil er nicht den rhetorischen Charakter besitzt wie die rhetorische Frage. Charakteristisch für ihn ist, daß er nach sentenziöser oder prägnanter Redeweise strebt, wie z. B.: Ausruf.

Faust 8810 f (Stichomythie s. S. 16): 'Wie häßlich neben Schönheit zeigt sich Häßlichkeit! — Wie unverständig neben Klugheit Unverstand!'

Es kann sich um einen Klageruf handeln, z. B.:

Cleop. I, 588 'ach, daß der lichte Blitz denn nur die Cedern trifft!'; Natürl. Tochter 429: 'Er scheint nicht glücklich, ach, und ist so gut!'

eine Verwünschung:

Cleop. I, 982 'weh dem, der Schlang und Molch in Schoß und Busen nährt!'

um eine Glücklichpreisung:

Cardenio V, 426 'wohl dem, der sich die Hand des Höchsten lässet führen!'

oder um eigentlichen Ausruf — durch ein Fragepronomen oder 'o' eingeleitet — oder Anruf, z. B.:

Tasso 1394 'Welch hoher Geist in einer engen Brust!'; Cathar. II, 335 'o teuer erworben Gut! O hochgeliebtes Pfand!'; Stuart III, 693 'o Recht, verkehrtes Recht! Wer hat hier Recht gesprochen?'; Papinian II, 74 'Ihr Götter dieses Reichs! Wo sind wir hingeraten?'

Unter Sentenz versteht man einen kurzgefaßten Ausspruch, dessen Inhalt auf allgemeine Gültigkeit An- Sentenz.

spruch macht. 'Die Gewalt der Sentenz liegt in ihrer einleuchtenden Anwendbarkeit' (R. M. Meyer, Stilistik 2. Aufl., München 1913, S. 149). Eben darum wird sie in den Streit- und Beredungsszenen, in denen es gilt, den Gegner für seine Überzeugung zu gewinnen, besonders bevorzugt und spielt unter den bisher angeführten stilistischen Formen in der Stichomythie die größte Rolle. Die folgende Beredungsszene möge eine Vorstellung von der Bedeutung des sentenziösen Ausdrucks in der Stichomythie geben:

Tell 312—29: (Gertrud sucht Stauffacher für offenen Aufstand zu gewinnen).

Gertrud: Ihr seid auch Männer, wisset eure Axt
Zu führen, und dem Mutigen hilft Gott!
Stauff.: O Weib! Ein furchtbar wütend Schrecken ist
Der Krieg; die Herde schlägt er und den Hirten.
Gertrud: Ertragen muß man, was der Himmel sendet;
Unbilliges erträgt kein edles Herz.
Stauff.: Dies Haus erfreut dich, das wir neu erbauten,
Der Krieg, der ungeheure, brennt es nieder.
Gertrud: Wüßt ich mein Herz an zeitlich Gut gefesselt,
Den Brand würf' ich hinein mit eigner Hand.
Stauff.: Du glaubst an Menschlichkeit. Es schont der Krieg
Auch nicht das zarte Kindlein in der Wiege.
Gertrud: Die Unschuld hat im Himmel einen Freund.
Sieh vorwärts, Werner, und nicht hinter dich!
Stauff.: Wir Männer können tapfer kämpfend sterben,
Welch Schicksal aber wird das eure sein?
Gertrud: Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei.
Stauff. (stürzt in ihre Arme):
Wer solch ein Herz an seinen Busen drückt,
Der kann für Herd und Hof mit Freuden fechten
usw. usw.

Das Subjekt wird bei der Sentenz mit Vorliebe durch einen Relativsatz gegeben: Natürl. Tochter 2254 'Wer

Mögliches bedenkt, läßt sich genügen'; 2251 'Gewinnen kann, wer viel verloren, schnell'; Tasso 1740 'Wer sich entschließen kann, besiegt den Schmerz'. Im übrigen kann man bedingungslos allgemeingültige Sentenzen:

Tasso 1402 'der Feige droht nur, wo er sicher ist'; Wall. Lager 403 'Des Menschen Wille, das ist sein Glück'

von solchen unterscheiden, die einer Einschränkung unterliegen:

Natürl. Tochter 2244 'Das Nächste steht oft unergreifbar fern'; 430 'Die Güte selbst erregt oft Widerstand'.

Unter prägnantem Ausdruck ist entweder im Unterschied von der Sentenz ein allgemeiner Satz mit Beziehung auf einen besonderen Fall zu verstehen:

Natürl. Tocht. 433 'Des Königs Milde sollte Milde zeugen'

oder ein antithetisch geformter Ausdruck, der auf der Gegenübersetzung zweier Begriffe beruht: z. B.

Tasso 1394 'Welch hoher Geist in einer engen Brust!'; Iphig. 1988 'Du forderst viel in einer kurzen Zeit'; 1642 'Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du'.

Der Anfang der Stichomythie Tasso 1725—42 möge einen Begriff von der Häufigkeit des prägnanten Ausdrucks innerhalb der Stichomythie geben:

(Leonore rät der Prinzessin, Tasso für einige Zeit in andere Umgebung ziehen zu lassen).

Prinzess.: Du willst dich in Genuß, o Freundin, setzen,
Ich soll entbehren; heißt das billig sein? (antith.)
Leonore: Entbehren wirst du nichts, als was du doch
In diesem Falle nicht genießen könntest (antith.)
Prinz.: So ruhig soll ich einen Freund verbannen?
(Gegenübersetzung zweier Begriffe.)
Leon.: Erhalten, den du nur zum Schein verbannst.
(Gegenüberstellung zweier Begriffe.)

Die einzelnen Verse der Stichomythie, für sich betrachtet, bieten in ihrer 4-fachen Variation als Frage, Ausruf, Sentenz und prägnanter Ausdruck ziemlich einfache Verhältnisse. Schwieriger, aber auch interessanter ist es, die gegenseitige Bezugnahme der einzelnen Verse aufeinander zu untersuchen, die als charakteristisch für

die äußere Form der häufigsten stichomythischen Art zu bezeichnen ist. Denn dasselbe Verhältnis, das den Frageszenen naturgemäß ist, nämlich die Zusammengehörigkeit von je 2 Versen, von denen der erste die Frage, der zweite die Antwort enthält, findet sich auch in den Streit- und Beredungsszenen, insofern es sich in ihnen um 2 Parteien handelt, die sich gegenseitig bekämpfen und von denen die eine die Argumente der andern zu widerlegen hat. Dieser Umstand aber bedingt besondere stilistische Eigentümlichkeiten stichomythischer Redeweise, die wir jetzt im einzelnen darlegen wollen.

Der enge Zusammenhang von je 2 Versen innerhalb einer Stichomythie kommt entweder durch die Form der Antithese zum Ausdruck oder dadurch, daß der 2. Sprecher bei antithetischer Tendenz einen möglichst engen Anschluß an die Redeweise seines Gegners herzustellen bemüht ist. Denn da es für ihn darauf ankommt, die Argumente möglichst rasch zu widerlegen. ist er bei der der Stichomythie eigentümlichen Kürze des Ausdrucks genötigt, sich an die stilistische Form, in die die Beweisgründe oder Einwände gekleidet sind, anzuschließen. Dies geschieht zur Hauptsache entweder in der Weise, daß die gegnerische Behauptung durch einen Nebensatz fortgesetzt wird, der ihre Schlagkraft zu nehmen sucht (Form der Beschränkung und Widerlegung) oder daß der 2. Sprecher einen bestimmten Ausdruck seines Gegners, wieder aufnimmt und ihn für seine Ansicht verwertet, um den Feind auf diese Weise gleichsam mit seinen eigenen Waffen zu schlagen (vgl. Groß S. 84 ff.) (Form der Wiederaufnahme, die man auch als eine besondere Art von Anapher oder als Anadiplosis bezeichnen kann).

Die Antithese kann auf einem Gegensatz des Ortes beruhen:

> Epicharis I, 472 f. 'Hier muß der Unschuld Fleisch ein brennend Nachtlicht werden. — Dort wird der Götter Bild durch heiligs Blut bespritzt

oder auf dem der Person:

Cathar. I, 823 f. 'Chach wird mit Lust und Zwang gerüst zu Felde ziehn. — Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht kann entfliehn'; Maria Stuart 1875 f. 'Euch lüstets wohl, wie Babington zu enden? — Euch nicht, des Norfolks Großmut nachzuahmen'

oder endlich dem des Gedankens:

Maria Stuart 1879 f. 'Wenn wir verderben, reißen wir sie nach. — Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet'; Cathar. IV, 189 ff. 'Ihr sagt, daß er (Christus) am Kreuz elende sei gestorben. — Und daß er durch den Tod das Leben uns erworben'.

Die Antithese ist als solche in der Regel an den Parallelismus der Form geknüpft, d. h. es entspricht z. B. eine Sentenz einer Sentenz:

Papinian I, 247 f. 'Entfernte kann man leicht durch schlaue Lüste dämpfen. — Anwesend' unversehns durch strenge Macht bekämpfen

oder eine rhetorische Frage einer rhetorischen Frage:

Braut v. Messina 1722 f. 'Was hast du hier zu horchen und zu hüten? — Was hast du hier zu fragen, zu verbieten?'

Eine fast ganz aus Antithesen bestehende Stichomythie haben wir in der Streitszene der Marie Stuart vor uns (s. S. 18, daselbst zitiert).

Die Wiederaufnahme, das Zurückgreifen auf ein Wort des Gegners, um daraus einen Anknüpfungspunkt für eine Entgegnung oder einen Einwand zu gewinnen, ist überaus häufig:

Tasso 1401 f. 'Der Feigheit ist solch Hindernis willkommen. — Der Feige droht nur, wo er sicher ist'; Natürl. Tochter 433 f. 'Des Königs Milde sollte Milde zeugen. — Des Königs Milde zeugt Verwegenheit'.

Das Renaissancedrama liebt diese Art der Anapher besonders: hier findet sich bei wirkungsvoller Aufzählung sogar eine ganze Reihe von Begriffen wiederholt:

Papinian IV, 499 f. 'Rat, Läger, Stadt und Reich wünscht ihm noch lange Zeit. — Rat, Läger, Stadt und Reich schau mein' Aufrichtigkeit'; Leo Armen. I, 182 f. 'Er hat Süd, Ost und West mit seinem Ruhm erfüllt. — Itzt wird Süd, Ost und West verfluchen sein Verbrechen'.

Auch die Fortführung eines Begriffs durch mehrere Verse hindurch ist bei Gryphius nicht selten: z. B.

Carl Stuart III, 203 ff. 'Auch kommt der Briten Recht mit uns nicht überein. — Der Briten Recht mag Recht für schlechte Briten sein. — Der Völker Recht verbeut, Erb-Könige zu töten. — Man hört die Rechte nicht bei Trommeln und Trompeten'; vgl. Catherina I, 781 ff., Leo Armen. I, 182 ff., II, 160 ff.

Auf dieser Art der Anapher beruhen auch Concetto, Wortwitz und Wortspiel innerhalb des Renaissancedramas: z. B.

Cathar. II, 47 f. 'Wem hat des Himmels Schluß so große Macht verliehn? — Die mir an Himmels Statt, der Fürstin Catharin'; Leo II, 160 ff. 'Mein Blut hat diese Treu ins Buch der Zeit geschrieben. — Dein Blut, das jeden Tag nach unserm Blute tracht. — Mein Blut, das soviel Jahr für dein Blut hat gewacht'.

Der Fall der eigentlichen Beschränkung der Behauptung des Gegners liegt vor, wo es sich um die Fortsetzung eines Hauptsatzes durch einen conditionalen Nebensatz handelt, der gewöhnlich durch 'wofern nur' oder 'wo nicht' oder 'ja, wenn' eingeleitet wird:

Leo Arm. I, 183 f. 'Itzt wird Süd, Ost und West verfluchen sein Verbrechen. — Wofern nur Ost und West nicht seine Strafe rächen'; vgl. Leo I, 241 f., II, 180 f., Papinian IV, 271 f.,

aber auch wo die Behauptung des Gegners in anderer Weise durch einen Nebensatz eingeschränkt wird:

Natürl. Tochter 441 f. 'Die Schwäche zu vertreten sind wir da. — Sobald er unsere Stärke nicht verkennt'; Braut 1718 f. 'Verhaßter, geh und räume mir das Feld! — Nicht, bis sich unsre Schwester erst vergleich'.

Im weiteren Sinne gehört hierher jeder Satz, dessen Zweck es ist, die Einwände und Argumente des ersten Sprechers hinfällig zu machen. Es kann z. B. auf die Berechtigung irgend einer Handlung hingewiesen werden, aus der der erste Sprecher einen Vorwurf abzuleiten suchte.

Cleopatra I, 793 f. 'Er ging mit dem Pompei ein heim-

lich Bündnis ein. — Mit Fug, dieweil er sollt Augustus' Sklave sein'; vgl. Leo I, 447 f., 449 f.

oder es wird der Zweck einer Handlung angegeben, aus dem sich die Widerlegung eines Einwandes ergibt.

Cathar. II, 333 f. 'Wird dies, was uns so wert, aus unsrer Hand genommen? — Um ein noch werter Gut, den Frieden, zu bekommen'; vgl. Leo I, 441 f.

In diesen selben Zusammenhang gehört auch der Fall, wenn in einem selbständigen Satz aus der Behauptung des Gegners eine Folgerung gezogen wird, aus der die Widersinnigkeit oder das Bedenkliche jener hervorgeht

Carl Stuart III, 241 f. 'Man schreckt, was schrecken will, mit Schwert und strenger Pein. — So wird des Adels Blum' und manches Haus verletzet'; vgl. Cleopatra I, 351 f.,

ferner die Antwort auf eine rhetorische Frage, der damit ihr Sinn — als Frage, auf die keine Antwort nötig ist oder verlangt wird — genommen wird.

Braut 1712 f. 'Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten? — Ich darf es tun, ich habe hier zu walten; Natürl. Tochter 431 f. 'Wer ist so hart, sich ihm zu widersetzen? — Der Heil des Ganzen von der Strenge hofft'.

Zum Schluß möge eine einzelne Stichomythie alle behandelten stilistischen Eigentümlichkeiten vereinigt zeigen:

Natürl. Tochter 429—42 (Gegenstand des Gespräches ist der König):

Eugenie: Er scheint nicht glücklich, ach! und ist so gut.
(Prägnant.)
Herzog: Die Güte selbst erregt oft Widerstand.
(Sentenziös mit stichomythischem Anapher.)
Eugenie: Wer ist so hart, sich ihm zu widersetzen?
(Rhetorische Frage.)
Herzog: Der Heil des Ganzen von der Strenge hofft.
(Antwort.)
Eugenie: Des Königs Milde sollte Milde zeugen.
(Prägnant.)
Herzog: Des Königs Milde zeugt Verwegenheit.
(Antithetisch mit stichomythischem Anapher.)
Eugenie: Wie edel hat ihn die Natur gebildet!
(Ausruf.)

Herzog: Doch auf zu hohen Platz hinaufgestellt.
(Einschränkung.)
Eugenie: Und ihn mit so viel Tugend ausgestattet.
(Argument.)
Herzog: Zur Häuslichkeit, zum Regimente nicht.
(Einschränkung.)
Eugenie: Von altem Heldenstamme grünt er auf.
(Argument.)
Herzog: Die Kraft entgeht vielleicht dem späten Zweige.
(Sentenziös.)
Eugenie: Die Schwäche zu vertreten sind wir da.
(Argument.)
Herzog: Sobald er unsre Stärke nicht verkennt.
(Einschränkung.)

Die metrische Form.

Neben den stilistischen Eigentümlichkeiten der Stichomythie bedarf vom formalen Gesichtspunkt aus ihre metrische Form noch einer Untersuchung, nämlich die Verschiedenheit in der Länge der Responsionen und die nicht selten darin sich findende Unregelmäßigkeit.

Wie schon aus dem Namen *στιχομυθία*, d. h. Zeilenrede, hervorgeht, sind Einzelverse die reguläre Form, in der diese Erscheinung auftritt. Neben ihnen finden sich aber schon im griechischen Drama bisweilen Halb- und Doppelverse die man als *ἀντιλαβαὶ* bezw. Distichomythie bezeichnet, und bei Goethe und Schiller kommen sogar Fälle vor, wo die gleiche Responsion bis zu 3, 4 und mehr Versen hinaufgeht. Gryphius und Lohenstein dagegen gebrauchen — auch darin wie in der Beschränkung auf Streit- und Beredungsszenen ihre Einseitigkeit verratend — ausschließlich Einzelverse auf längere Strecken hin, die nur mit Halb- oder Doppelversen bisweilen untermischt sind oder durch gewöhnlichen Dialog in unregelmäßiger Form oder längere Reden unterbrochen werden.

Maßgebend für die Frage des Wechsels der Versform in den Fällen, wo eine ratio dafür erkennbar, ist der Grad der inneren Spannung des Gemüts, die die be-

treffende Stichomythie zum Ausdruck bringt. Je nachdem diese nämlich stärker oder schwächer wird, geht auch die Sprechweise in ein schnelleres oder langsameres Tempo über. Und äußerlich kommt dieser Wechsel dadurch zum Ausdruck, daß Halbverse bei gesteigerter Spannung, Doppel- oder mehr Verse dagegen bei einem Nachlassen der Spannung zur Anwendung kommen. Denn die stärkere seelische Affektion strebt nach einem komprimierteren Ausdruck, die schwächere dagegen gestattet eine größere Breite des Stils.

Halbverse. (Renaissancedrama.)

Halbverse spielen vor allem bei Gryphius und Lohenstein eine große Rolle. Sie unterbrechen bei ihnen gern die im übrigen vorherrschenden Einzelverse an deutlich markierten Höhepunkten der Situation, die in der Regel als solche durch das Hinzutreten äußerer Handlung gekennzeichnet sind (s. Groß S. 23 ff.). Vor allem kommen sie da zur Anwendung, wo das Wortgefecht, wie in der Streitszene der beiden feindlichen Brüder im Papinian (II, 259—64), in Tätlichkeiten übergeht.

Catharina I, 824—30: Cathar. sieht sich genötigt, als sie sich der Liebesanträge des Schahs nicht mehr erwehren kann, zum Messer zu greifen.

Cath.: Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht
kann entfliehn.
Abas.: Die nach dem Tode sieht, entsetzt sich, wenn er ruft.
Cath.: Nicht diese, die Entsatz sucht in der Totengruft.
Abas.: Wie? Messer über uns?
Cath.: Nein, über diese Brüste.
Abas.: Zähmt euren tollen Grimm!
Cath.: Zähmt eure bösen Lüste!
Abas.: Wir haben vor den Trotz wohl Mittel an der Hand.
Cath.: Brauch Flamme, Pfahl und Stahl!
Abas.: Man bricht wohl Diamant!

Vgl. eine ähnliche Situation:

Ibrah. Sult. I, 166 'Gib dich. — Der Kaiser ruh, ich werd auf Hilfe schrein'.

Am Eingang einer Stichomythie finden sich 2 Halbverse beim plötzlichen Auftreten einer Person, die eine andere dadurch erschreckt,

Ibrah. Sult. II, 388 'Hilf Gott! — Sie hat für mich nicht Ursach zu erschrecken'.

Im klassischen Drama werden Halbverse in derselben Weise verwandt. Auch hier finden sie sich gern an Höhepunkten, die durch das Hinzutreten von Handlung gekennzeichnet sind.

Braut 1737: Die Streitszene der beiden Chöre endet mit offenem Kampf; 2 Halbverse bilden den Abschluß der Stichomythie: 'Fang an, ich folge! — Mein Schwert ist heraus!'

Pandora V. 420 und 422 (Aktionsszene s. S. 27): Phileros verwundet Epimeleia im Nacken; auf diesem Höhepunkt treten Halbverse ein:

Phileros: Irrt auch die Schärfe, irrend aber trifft sie doch!
(Er verwundet Epimeleia im Nacken.)
Epimel.: Ai! Ai! Weh, weh mir!
Epimetheus (abwehrend): Weh uns! Weh! Gewalt!
Phileros: Geritzt nur! Weitre Seelenpforten öffn ich gleich.
Epimel.: O Jammer! Jammer!
Epimetheus (abwehrend): Weh uns! Hülfe! Weh uns! Weh'!

Tell 1140 (feierliche Szene): Walter Fürst überreicht dem Stauffacher die Schwerter: 'So nehmt! — Nicht mir, dem Alter sei die Ehre'.

Natürl. Tochter V. 2100: Als der Gerichtsrat Eugenie den Vorschlag zur Heirat macht, wird die Überraschung Eugeniens dadurch gekennzeichnet, daß sie innerhalb einer sonst regelmäßigen Stichomythie von Einzelversen nur ein erstauntes 'Wie?' hervorbringt:

Eugenie: Welch Paradies in Rätseln stellst du dar?
Gerichtsrat: Der eignen Schöpfung himmlisch Erdenglück.
Eugenie: Was hilft mein Sinnen! ich verwirre mich!
Gerichtsrat: Errätst dus nicht, so liegt es fern von dir.
Eugenie: Das zeige sich, sobald du ausgesprochen.
Gerichtsrat: Ich wage viel! Der Ehstand ist es!
Eugenie: Wie?
Gerichtsrat: Gesprochen ists. Nun überlege du.
Eugenie: Mich überrascht, mich ängstet solch ein Wort.
Gerichtsrat: Ins Auge fasse, was dich überrascht.

Nur aus Halbversen bestehen die kleineren Stichomythien Faust 11419—23 und Braut v. Messina 2466—72 [1]):

1) Absehen muß man dabei von den beiden einleitenden Versen,

Cesar (erstaunt):
Wen, Mutter, sagst du, hab ich dir gesendet?
Isabella: Sie mein ich, die du vor dir siehst, die Schwester.
Cesar: Sie meine Schwester?
Isab.: Welche andre sonst?
Cesar: Meine Schwester?
Isab.: Die du selber mir gesendet.
Cesar: Und seine Schwester!
Chor: Wehe! Wehe! Wehe!
Beatr.: O meine Mutter!
Isab. Ich erstaune — redet!
Cesar: So sei der Tag verflucht, der mich geboren.

Doppelverse.

Doppel- und mehr Verse kommen in reiner Form und auf längere Strecken hin verwandt nur im klassischen Drama vor. Daß vor allem die feierlichen (S. 34 ff.) Szenen bei Goethe und Schiller distichomythisch verlaufen, ist nach dem oben Gesagten (S. 67) leicht erklärlich. Denn mit ihrem mehr lyrischen Charakter bringen sie eine schwächere Spannung zum Ausdruck als im allgemeinen die Streit- und Beredungs- und Frageszenen, und ihre Sprechweise ist von Natur eine langsame. Dasselbe gilt für die Erzählungsszene im Faust: 8848—81 (zitiert S. 28 f.). Aber auch jede andere Art von Stichomythie kann distichomythisch gestaltet sein, sobald ihr eine schwächere Erregung zugrunde liegt, wie z. B. die Beredungsszene Iphigenie 1483—98:

Iphig.: Erschüttre meine Seele nicht, die du
Nach deinem Willen nicht bewegen kannst.
Arcas: Solang es Zeit ist, schont man weder Mühe
Noch eines guten Wortes Wiederholung.
Iphig.: Du machst dir Müh, und mir erregst du Schmerzen;
Vergebens beides: darum laß mich nun.
Arcas: Die Schmerzen sinds, die ich zu Hilfe rufe:
Denn es sind Freunde, Gutes raten sie.
Iphig.: Sie fassen meine Seele mit Gewalt,
Doch tilgen sie den Widerwillen nicht.
Arcas: Fühlt eine schöne Seele Widerwillen
Für eine Wohltat, die der Edle reicht?

---

die den Einsatz markieren, und dem letzten Vers, der als Abschluß dient.

Iphig.: Ja, wenn der Edle, was sich nicht geziemt,
Statt meines Dankes mich erwerben will.
Arcas: Wer keine Neigung fühlt, dem mangelt es
An einem Worte der Entschuldgung nie.

Folgende Stichomythien verlaufen ebenfalls in Doppelversen:

Tell 312—29.

Natürl. Tochter 2382—97; 2418—35.

Faust 10783—816 (unterbrochen 10795—802).

Am wirksamsten tritt der Gegensatz von Doppel- und Einzelversen da in die Erscheinung, wo innerhalb derselben Stichomythie beide Formen zur Anwendung kommen um eine Steigerung der Spannung zum Ausdruck zu bringen, ähnlich wie dies bei dem Übergang von Einzel- zu Halbversen der Fall war:

Piccolom. 193—209. Beginn der Einzelverse V. 204.
(Illo und Isolani machen ihrem Unmut gegen den Kaiser Luft, den Questenberg verteidigt.)
Illo: Der Fürst trägt Vatersorge für die Truppen;
Wir sehen, wie's der Kaiser mit uns meint.
Quest.: Für jeden Stand hat er ein gleiches Herz.
Und kann den Einen nicht dem andern opfern.
Isol.: Drum stößt er uns zum Raubtier in die Wüste;
Um seine teuren Schafe zu behüten.
Quest. (mit Hohn):
199 Herr Graf, dies Gleichnis machen Sie — nicht ich.
Illo: Doch wären wir, wofür der Hof uns nimmt,
Gefährlich wars, die Freiheit uns zu geben.
Quest. (mit Ernst):
Genommen ist die Freiheit, nicht gegeben,
Drum tut es not, den Zaum ihr anzulegen.
204 Illo: Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.
Quest.: Ein beßrer Reiter wirds besänftigen.
Illo: Es trägt den einen nur, der es gezähmt.
Quest.: Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.
Illo: Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.
Quest.: Sie kümmre nur die Pflicht und nicht der Name.

Jungfr. 1379—1410 (Übergang von Doppel- zu Einzelversen).

Tasso 1366—77 u. 1394—1407: die beiden kurz aufeinander folgenden Streitszenen Tasso - Antonio bringen

eine Steigerung; darum verläuft die erste in Doppel-, die zweite in Einzelversen.

Braut 2634—51: innerhalb der feierlichen Szene (s. S. 36) beobachten wir eine Steigerung von je 4 (—2641) zu Doppelversen (2642—51).

Faust 6750—73: die Stichomythie Baccalaureus-Mephisto beginnt mit je 4 Versen (V. 6750—61), geht dann zu Doppelversen über (6762—69) und endigt schließlich mit 2 Einzelversen (6770 f.).

Die Stichomythie Faust 7851—76 (Anaxagoras-Thales) zeigt umgekehrt einen Übergang von Doppelversen [1]) (—7860) zu je 4 Versen.

Einzelner Doppelvers.

Sehr häufig dient, wie schon im antiken Drama (vgl. Groß S. 14 ff. u. S. 19 f.), ein einzelner Doppelvers oder eine größere Anzahl von Versen dazu, Einsatz und Abschluß einer Stichomythie in Einzelversen zu markieren, ein Bestreben, das darauf beruht, auch äußerlich die Geschlossenheit der Stichomythie zum Ausdruck zu bringen:

Tasso 1725—42: einleitend 2 Doppelverse, abschließend 1 Doppelvers.

Tell 1796—1815: einleitend 2 × 3 Verse, abschließend 2 Doppelverse.

Faust 6143—54: einleitend 1 Doppelvers, abschließend 4 Verse.

Braut 466—524: Einleitungs- und Schlußworte des Chors, V. 461—66 u. V. 525—530.

Braut 2606—60: Eingangs- und Schlußworte Cesars 2593—2607 u. 2652—60.

Braut 2466—72: 2 Einzelverse als Einsatz einer Stichomythie in Halbversen, 1 Einzelvers dient als Abschluß.

Pandora 569—95: nur der Einsatz ist markiert durch 3 + 2 Verse.

Häufiger ist der Abschluß allein markiert:

Natürl. Tochter 2256 f., 1 Doppelvers.
Tasso 1406 f., 1 Doppelvers.
Pandora 427 f., 1 Doppelvers.

---

1) Unter ihnen 2 Einzelverse 7855 f.

Iphigenie 1991 f., 1 Doppelvers.
„ 1000 ff., 3 Verse.
Faust 8876 ff., 2 × 3 Verse.

Die Renaissancedramatiker haben von diesem wirksamen Mittel des Abschlusses selten Gebrauch gemacht, zur Hauptsache nur in Fällen, wo die Stichomythie am Schluß einer Szene oder eines Aktes steht, weil hier das Bedürfnis nach einem auch äußerlich hervortretenden Abschluß am stärksten ist:

Papinian IV, 185 f., 289—92; Catharina II, 352—56 (3 + 2 Verse); Agrippina IV, 315 f.; Cleopatra IV, 110 f., II, 244 f.; Sophonisbe IV, 504—8.

Bei Lohenstein dient ein Doppelvers innerhalb einer Stichomythie von Einzelversen bisweilen dazu, etwas besonders Wichtiges hervorzuheben, eine Nachricht oder Mitteilung, die die Grundlage der Stichomythie bildet:

Ibrah. Sult. II, 350 f. 'So wisse, Mufti, denn, daß du nicht bei Verlust | Des Kopfes jemals sollst ins Sultans Antlitz kommen'; Ibrah. Sult. II, 68 f. 'Der Sultan ist in dich, mein liebstes Kind, verliebet | Und schicket dir hiermit das Zeichen seiner Gunst'; Ibrah. Sult. III, 2 f. 'Sie bittet tränende, was eine Mutter kann, | Der Sultan wolle sie so strenger Haft entlassen' oder Ibrah. Sult. III, 146 f. 'Uns beiden hat geträumt, wie ein erzürnter Strauß | Sich mit geharnschter Klau uns sie zu rauben mühe'.

Unregelmäßigkeit stichomythischer Form.

Während die Frage der Unregelmäßigkeit stichomythischer Form im antiken Drama vor allem das Interesse der Textkritik erregt hat, ist sie uns wichtig für die Untersuchung des formalen Stils der Stichomythie.

War in den behandelten Beispielen die regelmäßige Form zur Erzielung einer bestimmten Wirkung gestört, so handelt es sich nunmehr um Fälle, in denen die Unterbrechung der Regelmäßigkeit nicht beabsichtigt ist: die regelmäßige Form ist vielmehr nur darum nicht innegehalten, weil sie Schwierigkeiten machte.

Wo es sich um sehr umfangreiche und ausgebildete Stichomythien handelte, ist der Dichter stets bemüht gewesen, die Regelmäßigkeit zu wahren. Weder die

Riesenstichomythien des Renaissancedramas

Papinian II, 1—102; III, 415—522; Epicharis I, 501—602; Carl Stuart III, 157—260, 665—784; Sophonisbe III, 1—50; Ibrah. Sult. II, 321—356, 387—524

noch die Hauptstichomythien bei Goethe und Schiller

Braut 2209—28, 1591—1616 1708—40; Tell 312—29, 1796—1815; Tasso 1725—42, 1394—1407; Natürliche Tochter 425—48; Faust 8848—81 usw.

zeigen irgend eine formale Unregelmäßigkeit. Aber im übrigen haben sich die Renaissancedramatiker nicht selten Abweichungen gestattet, was bei der überaus starken Verwendung, die die Stichomythie bei ihnen gefunden hat, auch nicht Wunder nehmen kann. Gryphius liebt besonders die Unterbrechung der Einzelverse durch ein paar Halbverse, ohne daß eine Absicht auf Erzielung einer bestimmten Wirkung dabei deutlich würde. In der Regel sind es 4 solcher Halbverse, z. B. Leo Armenius I, 177 f., 451 f., II, 163 f., 245 f. Seltener sind es 2, so z. B. Cardenio IV, 39; Leo Armen. II, 166; Cleopatra I, 1003. Sehr häufig entsprechen $1^1/_2$ Verse einem Halbvers: Cleopatra I, 987 f., 729 f.; Catharina II, 344 f. u. IV, 234 f. Ein Doppelvers innerhalb einer sonst regelmäßigen Stichomythie von Einzelversen findet sich z. B. Epich. V, 8 f.; Cleop. IV, 222 f., 231 f.

Von solchen formalen Nachlässigkeiten sind die Stichomythien Schillers und Goethes frei. Nur 2 Dramen nehmen in dieser Beziehung eine Sonderstellung ein, der Wallenstein und der Faust. Doch liegt hier nicht formale Nachlässigkeit des Dichters vor, sondern ein freierer Stil in der Behandlung der Stichomythie. Dieser zeigt sich 1. in der Bevorzugung von Mischformen, die sich sonst nur ausnahmsweise finden

Illo Isolani-Questenberg, Übergang von Doppel- zu Einzelversen s. S. 18; Gordon-Buttler, Übergang von Halb- zu Einzelversen s. S. 19; Baccalaureus-Mephisto, Übergang von je 4 zu Doppelversen s. S. 19; Anaxagoras-Thales, Übergang von Doppelversen zu je 4 Versen s. S. 18;

2. in vereinzelten Abweichungen innerhalb sonst regelmäßiger Stichomythien

Lager 396—413 innerhalb regelmäßiger Einzelverse 2 mal Doppelverse: 399 f. und 406 f.; Piccolom. 193—209, Übergang von Doppel- zu Einzelversen, aber innerhalb der Doppelverse einmal ein Einzelvers, V. 199; Faust 7851—76, Übergang von Doppelversen zu je 4 Versen, aber innerhalb der Doppelverse zwei Einzelverse V. 7855 f.; Faust 10783—816 s. S. 27, innerhalb der regelmäßigen Doppelverse finden sich 10795—802 8 Verse Habebalds;

3. — und hierauf ist das Hauptgewicht zu legen — in einzelnen Stichomythien, die ganz voller Unregelmäßigkeiten sind: die Szene Buttler-Gordon (s. S. 19) setzt sehr erregt mit Halbversen ein, schwankt dann aber zwischen Doppel- und Einzelversen. Die Stichomythien Thekla-Neubrunn (s. S. 20) besteht vorwiegend aus Einzelversen, ist aber mit zahlreichen Halb- und Doppelversen, einmal mit 3 Versen untermischt.

Thekla: Laß uns auf Mittel denken zu entfliehn.
Neubr.: Bedachten Sie auch Ihres Vaters Zorn?
Thekla: Ich fürchte keines Menschen Zürnen mehr.
Neubr.: Den Hohn der Welt, des Tadels arge Zunge!
Thekla: Ich suche einen auf, der nicht mehr ist.
Will ich denn in die Arme — o mein Gott!
Ich will ja in die Gruft nur des Geliebten.
Neubr.: Und wir allein, zwei hilflos schwache Weiber?
Thekla: Wir waffnen uns, mein Arm soll dich beschützen.
Neubr.: Bei dunkler Nachtzeit?
Thekla: Nacht wird uns verbergen.
Neubr.: In dieser rauhen Sturmnacht?
Thekla: Ward ihm sanft
Gebettet unter den Hufen seiner Rosse?
Neubr.: O Gott! Und dann die vielen Feindesposten!
Man wird uns nicht durchlassen.
Thekla: Es sind Menschen.
Frei geht das Unglück durch die ganze Erde.
Neubr.: Die weite Reise —
Thekla: Zählt der Pilger Meilen,
Wenn er zum fernen Gnadenbilde wallt?
Neubr.: Die Möglichkeit, aus dieser Stadt zu kommen?
Thekla: Gold öffnet uns die Tore. Geh nur, geh!
Neubr.: Wenn man uns kennt?

Thekla: In einer Flüchtigen,
Verzweifelnden sucht niemand Friedlands Tochter.
Neubr.: Wo finden wir die Pferde zu der Flucht?
Thekla: Mein Kavalier verschafft sie. Geh und ruf ihn.
Neubr.: Wagt er das ohne Wissen seines Herrn?
Thekla: Er wird es tun. O geh nur! Zaudre nicht!
Neubr.: Ach! Und was wird aus Ihrer Mutter werden,
Wenn Sie verschwunden sind?
Thekla (sich besinnend und schmerzvoll vor sich hinschauend):
O meine Mutter!
Neubr.: So viel schon leidet sie, die gute Mutter,
Soll sie auch dieser letzte Schlag noch treffen?
Thekla: Ich kanns ihr nicht ersparen, geh nur, geh!
Neubr.: Bedenken Sie doch ja wohl, was Sie tun!
Thekla: Bedacht ist schon, was zu bedenken ist.
Neubr.: Und sind wir dort, was soll mit Ihnen werden?
Thekla: Dort wirds ein Gott mir in die Seele geben.
Neubr.: Ihr Herz ist jetzt voll Unruh, teures Fräulein,
Das ist der Weg nicht, der zur Ruhe führt.
Thekla: Zur tiefen Ruh, wie er sie auch gefunden.
— O eile, geh, mach keine Worte mehr!

Noch stärkere Unregelmäßigkeiten zeigt die Aktionsszene im Faust (Vorführung des Raubes der Helena S. 27), die ja auch dadurch bemerkenswert ist, daß sich in ihr die beiden Formen der Gegenübersetzung und Parallelisierung gemischt finden (s. darüber S. 45); sie wird unterbrochen durch gewöhnlichen Dialog V. 6479—6500 und endet in gewöhnlichem Dialog 6533—6565.

Stichomythie in realistischer Gestaltung.

Die freie Gestaltung der Form in diesen 3 Fällen verrät deutlich ein Streben nach realistischer Bildung der Stichomythie. Die regelmäßige Form aber bleibt in ihnen wenigstens als Grundlage gewahrt. Darum sind wir berechtigt, diese Fälle noch zur eigentlich griechischen Stichomythie zu zählen. Das ist aber nicht mehr angängig bei 2 Stichomythien, die eine vollkommen realistische Form zeigen und die sich bezeichnenderweise ebenfalls im Wallenstein und Faust finden. Es handelt sich um 2 Frageszenen von sehr dramatischem Charakter mit ausgeprägtem Einsatz und Abschluß, die ihrem Wesen nach durchaus mit der grie-

chischen Stichomythie übereinstimmen, sich aber in der Form von der strengen Stilisierung jener befreit haben.

Wall. Tod 1722—35: Buttler überbringt Wallenstein die Schreckenspost, daß Prag gefallen.

Buttler: Mein Feldherr, wen erwartet Ihr?
Wallenst.: Den Eilenden, der mir die Nachricht bringt,
Wie es mit Prag gelungen.
Buttl.: Hum!
Wall.: Was ist Euch?
Buttl.: So wisset Ihrs nicht?
Wall.: Was denn?
Buttl.: Wie dieses Lärmen
Ins Lager kam?
Wall.: Wie?
Buttl.: Jener Bote —
Wall. (erwartungsvoll): Nun?
Buttl.: Er ist herein.
Tertzky u. Illo: Er ist herein?
Wall.: Mein Bote?
Buttl.: Seit mehrern Stunden.
Wall.: Und ich weiß es nicht?
Buttl.: Die Wache fing ihn auf.
Illo (stampft mit dem Fuß): Verdammt!
Buttl.: Sein Brief
Ist aufgebrochen, läuft durchs ganze Lager —
Wall. (gespannt): Ihr wißt, was er enthält?
Buttl. (bedenkl.): Befragt mich nicht!
Tertzky: O weh uns, Illo! Alles stürzt zusammen!
Wall.: Verhehlt mir nichts! Ich kann das Schlimmste hören.
Prag ist verloren? Ists? Gesteht mir's frei.
Buttl.: Es ist verloren.

Faust 8920—29: Phorkyas enthüllt Helena und dem Chor, zu welchem Los sie Menelaus bestimmt hat.

Helena: Eilt, ein Opfer zu bestellen, wie der König mir gebot.
Phorkyas: Alles ist bereit im Hause, Schale, Dreifuß, scharfes Beil.
Zum Besprengen, zum Beräuchern; das zu Opfernde zeig' an!
Helena: Nicht bezeichnet es der König.
Phorkyas: Sprachs nicht aus? O Jammerwort!
Helena: Welch ein Jammer überfällt dich?
Phorkyas: Königin, du bist gemeint!

Helena: Ich?
Phorkyas: Und diese.
Chor: Weh und Jammer!
Phorkyas: Fallen wirst du durch das Beil.
Helena: Gräßlich, doch geahnt; ich Arme.
Phorkyas: Unvermeidlich scheint es mir.
Chor: Ach! Und uns? was wird begegnen?
Phorkyas: Sie stirbt einen edlen Tod.
Doch am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt.
Wie im Vogelfang die Drosseln, zappelt ihr der Reihe nach.

(Helena und Chor stehen erstaunt und erschreckt, in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe.)

In der Gestaltung dieser Stichomythien offenbart sich ein Streben, das in der Idee der Stichomythie selbst begründet liegt. Insofern nämlich die leidenschaftliche Erregung, die die Grundlage dieser Erscheinung bildet, der Stilisierung in regelmäßiger Form widerstrebt, besteht ein Zwiespalt zwischen Wesen und Form der Stichomythie. Darauf beruht das Fremdartige, das die griechische Stichomythie für unser Gefühl besitzt. Schon Sophokles hat Ähnliches empfunden, wenn er in seinen letzten Stücken in einzelnen Stichomythien den Vers von den Fesseln der strengen Stilisierung zu befreien sucht (vgl. darüber Groß S. 34).

Beruht hierauf der Vorbehalt, den wir der Form der Stichomythie gegenüber zu machen haben, so liegt das Wertvolle, das sie bietet, in der Geschlossenheit und Gesetzmäßigkeit ihrer Erscheinung.

5. Schluss.

Fassen wir kurz zusammen, was sich uns als das Ergebnis unserer Untersuchung darstellt.

Wir haben die äußere Form der Stichomythie zurückführen können auf eine besondere seelische Affektion der Sprecher, nach der sich verschiedene Arten von Stichomythien unterscheiden ließen. Dieser Gesichtspunkt wurde vor allem für die Untersuchung des Einsatzes und Abschlusses der Stichomythie wertvoll, der den Eintritt bezw. die Lösung der betreffenden Gemütsspannung bedeutete. Aber auch der Stil und die Metrik der Stichomythie haben sich auf diese Weise ableiten lassen. Während für die letztere die Stärke der eingetretenen Spannung maßgebend war, ergab sich der Stil aus der der Stichomythie eigentümlichen Kürze des Ausdrucks sowohl wie der gleichen Responsion der Einzelverse, die ihrerseits ihre Begründung wieder in jener leidenschaftlichen Erregung fanden.

Unzweifelhaft liegt in dieser von innerem Leben erfüllten Form eiu großer künstlerischer Reiz. Er ist es, der Goethe und Schiller zur Nachahmung bestimmt haben wird. Die Mängel in der Behandlung der Stichomythie, die das Renaissancedrama zeigt (die zu häufige Anwendung, die übergroße Länge, der mangelhafte Einsatz und Abschluß) erklären sich aus dem geringen Verständnis, das Gryphius und Lohenstein der Stichomythie engegengebracht haben. Goethe und Schiller haben diese Mängel zu vermeiden gewußt. Wenn trotzdem auch ihre Stichomythien

etwas Fremdartiges und Gezwungenes behalten, so hat das seinen Grund in dem schon oben geltend gemachten Umstand, daß die der Stichomythie eigentümliche leidenschaftliche Erregung sich der Stilisierung nur widerstrebend fügt, vielmehr schon in ihrer Idee ein Streben nach realistischer Gestaltung begründet liegt.

Lebenslauf.

Geboren am 30. Mai 1891 zu Bützfleth bei Stade (Kehdingen) als Sohn des Postsekretärs August Oberbeck, erhielt ich meine erste Ausbildung in der Dorfschule meiner Heimat. Mit der Versetzung meines Vaters nach Hamburg trat ich 1901 in die Sexta des Gymnasiums zu Altona, das ich Ostern 1910 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Zum Studium der deutschen und klassischen Philologie besuchte ich die Universitäten Berlin (7 Semester) und Göttingen (2 Semester) bis zum Ausbruch des Weltkrieges im August 1914. Eine langwierige Rippenfellentzündung, von der eine Schrumpfung der linken Lunge zurückblieb, hinderte mich an der Teilnahme am Weltkriege und verzögerte die Ablegung meiner Lehramtsprüfung bis in den Anfang des Jahres 1916. Danach wurde ich der Höheren Staatsschule in Cuxhaven überwiesen; bei dieser Gelegenheit vertauschte ich die preußische mit der hamburgischen Staatsangehörigkeit.

Die vorliegende Dissertation geht auf eine Anregung von Erich Schmidt in Berlin zurück. Nach seinem Tode war Professor Weißenfels in Göttingen so freundlich, die Arbeit zu übernehmen und mich bei ihrer Vollendung mit seinem Rat zu unterstützen, wofür ihm hier der geziemende Dank ausgesprochen sei.

Erich Oberbeck.